PIERRE BRUNEL

La dissertation de littérature générale et comparée

ARMAND COLIN

Pierre Brunel

La dissertation de littérature générale et comparée

ARMAND COLIN

Autres livres à télécharger sur le site
https://abbassa.wordpress.com

© Armand Colin, Paris, 2005 pour la présente impression
© Armand Colin/Masson, Paris, 1996

Armand Colin Éditeur - 21 rue du Montparnasse - 75006 Paris

9782200279905 – 1re publication

Avec le soutien du

www.centrenationaldulivre.fr

CHEZ LE MÊME ÉDITEUR

G. Audisio, I. Bonnot-Rambaud, *Lire le français d'hier* (coll. U).

S. Auroux, S. Delesalle, H. Meschonnic, *Histoire et grammaire du sens* (coll. U).

J. Bayet, *Littérature latine* (coll. U).

M. Borgomano, E. Ravoux Rallo, *La Littérature française du XX^e siècle* (coll. Cursus).

Y. Boriaud, *La Littérature française du XVI^e siècle* (coll. Cursus).

P. Brunel, C. Pichois, A.-M. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée* ? (coll. U).

H. Coulet, *Le Roman depuis la Révolution* (coll. U).

F. Dupont, *Le Théâtre latin* (coll. Cursus).

B. Franco, *Le CAPES et l'agrégation de lettres modernes* (coll. Réussir).

J. Gardes-Tamine, *La Grammaire* (coll. Cursus).

J. Gardes-Tamine, *La Stylistique* (coll. Cursus).

J. Gardes-Tamine, M.-C. Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire* (coll. Cursus).

M. Grammont, *Petit traité de versifcation française* (coll. U).

M.-C. Hubert, *Le Théâtre* (coll. Cursus).

G. Joly, *Précis de phonétique historique du français* (coll. U).

J.-L. Joubert, *La Poésie* (coll. Cursus).

C. Klein (sous la dir. de), *Rainer Maria Rilke et les cahiers de Malte Laurids Brigge. Écriture romanesque et modernité* (coll. U).

J.-P. Landry, I. Morlin, *La Littérature française du XVII^e siècle* (coll. Cursus).

P. Le Gentil, *La littérature française du Moyen Âge* (coll. U2).

P. Le Guérinel, *Les Épreuves de culture générale aux concours administratifs* (coll. Réussir).

H. Lemaître, *La Poésie depuis Baudelaire* (coll. U).

C. Leroy (sous la dir. de), *Cendras et « le lotissement du ciel »* (coll. U).

C. Leroy (sous la dir. de), *Blaise Cendras et la Guerre* (coll. U).

C. Leroy (sous la dir. de), *Cendrars, le bourlingueur des deux rives* (coll. U).

S. Lojkine, *Diderot. Paradoxe sur le comédien.*

A. Martinet, *Syntaxe générale* (coll. U).

A. Martinet, *Fonction et dynamique des langues* (coll. U).

A. Martinet, *Éléments de linguistique générale* (coll. Cursus).

J. Mazaleyrat, *Éléments de métrique française* (coll. Cursus).

C. Muller, *La Subordination en français* (coll. U).

A. Preiss, *La Dissertation littéraire* (coll. Cursus).

A. Preiss, J.-P. Aubrit, *L'Explication littéraire et le commentaire composé* (coll. Cursus).

A. Queffélec, R. Bellon, *Linguistique médiévale. L'épreuve d'ancien français* (coll. U).

M. Quesnel, *La Création poétique* (coll. U).

M. Raimond, *Le Roman depuis la Révolution* (coll. U).

M. Raimond, *Le Roman* (coll. Cursus).

E. Ravoux Rallo, *Méthodes de critique littéraire* (coll. U).

E. Ravoux Rallo, *Le DEUG de lettres modernes* (coll. Réussir).

J. Renaud, *La Littérature française du XVIII^e siècle* (coll. Cursus).

P-L. REY, *La Littérature française du XIX^e^ siècle* (coll. Cursus).

J. RUSS, *La Marche des idées contemporaines.*

J. RUSS, *L'Aventure de la pensée européenne* (coll. U).

C. TOURATIER, *Le Système verbal français* (coll. U).

Ce livre est dédié à M. Christian Joets, en hommage fidèle et reconnaissant de son ancien élève.

AVANT-PROPOS

Perpétuellement menacée, la dissertation reste un exercice fondamental, et elle s'impose peut-être plus que jamais en littérature générale et comparée, où la synthèse est nécessaire au terme d'approches de textes divers. Pour ceux qui sont rompus à la technique de la dissertation française, la dissertation de littérature comparée apportera peu de surprises. Elle n'en est qu'une variante. Pourtant, elle passe pour être déroutante, difficile, et elle est redoutée en particulier par les candidats aux concours de recrutement. Ce livre voudrait être d'abord rassurant, et il commencera en rétablissant les exigences premières de la littérature, de la lecture. Il cherche aussi à constituer une aide et, pour cela, à contribuer à l'apprentissage de la rigueur. Sans la culture littéraire, sans la connaissance des textes, rien n'est possible. Mais il faut éviter de se perdre dans le foisonnement des œuvres et des citations. La discipline que s'impose l'esprit à partir de là ne doit pas non plus déboucher sur de stériles taxinomies. Elle n'a de sens que si elle permet de mieux conduire une réflexion qu'on souhaite juste et personnelle. Elle doit aider à s'élever au-dessus de la description pure qui, dans le cas le pire, est paraphrase.

Ce volume rassemble des éléments empruntés à une expérience de trente ans dans l'Enseignement supérieur. La diversité des programmes traversés a permis d'éviter une sclérose que pouvait laisser craindre un exercice de toute façon beaucoup moins figé qu'il ne paraît. L'autre source de jouvence a été la lecture de travaux d'étudiants toujours intéressants, parfois excellents, et instructifs par leurs défauts mêmes. Leur qualité est le meilleur encouragement pour ceux qui doutent encore, professeurs moroses à la pensée du bon vieux temps, candidats intimidés. Plus que des règles étroites, c'est le contact avec la vie de la littérature qui entretient celle de l'esprit, c'est aussi la confiance dans les pouvoirs de l'intelligence.

CHAPITRE I
PROLÉGOMÈNES

I – LIRE, ÉCRIRE

En lisant, en écrivant : le livre de Julien Gracq (José Corti, 1980) fournit à lui seul une sorte d'encouragement. Rédiger un commentaire de texte, c'est écrire après lire ou c'est écrire en procédant à une lecture approfondie. De même, disserter – ce mot qui peut sembler scolaire et vieilli –, c'est écrire sur la littérature, après l'étude d'un programme de lectures ou en mettant en œuvre l'acquis d'une culture littéraire. Dissertation française, s'il s'agit d'un auteur français. Dissertation générale, s'il s'agit d'une réflexion d'ensemble sur un corpus indéfini. Dissertation de littérature comparée, s'il s'agit d'un groupement de textes appartenant à différents domaines linguistiques et culturels. Il ne saurait ici être question de tout tirer de soi, comme ce peut être le cas dans certaines formes de la dissertation philosophique.

Puisqu'il n'est pas de dissertation sans sujet, j'avance immédiatement un thème de réflexion. « Qu'est-ce qu'écrire ? » demandait Marguerite Yourcenar. Et à cette question, elle répondait : « C'est être soi-même. » J'aime beaucoup cette vivacité de la question, cette volonté salutaire de faire table rase. C'est d'un même mouvement que Descartes s'est demandé, dans le *Discours de la méthode,* « Qu'est-ce que penser ? » et même « Qu'est-ce qu'être ? ». Jean-Paul Sartre, dans un essai célèbre de 1947, repris dans *Situations II,* demandait : « Qu'est-ce que la littérature ? » Il est vrai qu'il demandait tout aussi bien, dans un autre article, publié à New York dans *La République française,* en août 1945, et que *Situations III* allait reprendre en 1949 : « Qu'est-ce qu'un collaborateur ? » Qu'est-ce que disserter ? On ne peut pas davantage éluder cette question, qui engage sinon un autre discours de la méthode, du moins un propos à caractère méthodologique.

À cette question, je donnerai une réponse simple, trop simple : c'est écrire, et c'est écrire après lire – après avoir lu les textes (du programme, et pas seulement du programme), après avoir lu le sujet où, bien souvent, figure une citation, un fragment plus ou moins long qui exige une lecture minutieuse et réfléchie.

Contentons-nous, pour l'instant, de la citation précédente de Marguerite Yourcenar. C'est une formule, presque une maxime : le condensé de l'expérience littéraire dans l'écriture d'un moraliste. J'y sens moins « l'expression française d'un désenchantement aristocratique à demi résigné » qu'un tour piquant où à la vivacité de la question correspond l'assurance de la réponse. Elle s'affirme comme évidence et semble n'admettre aucune réplique. « Les petits esprits ont l'art de beaucoup parler pour ne rien dire », a constaté La Rochefoucauld. C'est pourquoi, peut-être, la formule, la maxime sont devenues chez nous un genre littéraire à part entière, l'une de ces formes brèves qui existent aussi dans d'autres littératures[1] et dont, dès 1930, André Jolies a su dégager la « forme simple », celle de la « locution », du *« spruch »*[2]. On s'efforcera aussi en écrivant une dissertation d'y semer ces « belles formules » que se plaît généralement à remarquer le correcteur. « Supprimer des mots me ravit » dit ailleurs Marguerite Yourcenar, et de fait la pensée prend plus de force dans de tels condensés d'expression.

Dans le cas de la formule citée, « écrire, c'est être soi-même », la rareté des mots n'exclut pas un sémantisme large. On y découvre une invitation à la confidence personnelle, à l'expression de soi. Montaigne témoignait d'une volonté d'être soi-même dans la mort (comme l'a noté Hugo Friedrich, « être seul avec la mort, savoir "ma" mort, mourir de "ma" mort, ces *Leitmotive* se font entendre de plus en plus dans les *Essais* »[3]). L'essai est d'abord essai de soi-même, donc mieux que ce qu'un moderne appellerait le « compte rendu de ses expériences personnelles ». Il est aussi l'essai de la première personne, au sens grammatical du terme.

Il faut bien comprendre qu'il y a là quelque chose d'extrêmement audacieux pour l'époque. Aristote faisait un mérite à l'esprit noble de ne pas parler de soi (*Éthique à Nicomaque,* 1125a). Le précepte a conservé une vigueur que Montaigne connaît bien et qu'il combat. Être soi-même en

écrivant est pour lui un acte d'audace littéraire. C'est presque un interdit qu'il viole. « La coustume a faict le parler de soy vicieux, et le prohibe obstinément en hayne de la ventance, qui semble tousjours estre attachée aux propres tesmoignages » (*Essais,* II, 6). Mais il ne faut pas se laisser arrêter par le scrupule de « n'oser parler rondement de soy », « il faut passer par dessus ces règles populaires de la civilité en faveur de la vérité et de la liberté » (III, 8). Vérité et liberté. Goethe dira : *Poésie et Vérité (Dichtung und Wahreit)* en assortissant le titre de cette apologie :

> « La question de savoir si on a le droit d'écrire sa propre biographie est fort déplacée. Je tiens quiconque le fait pour le plus courtois des hommes. Pourvu que quelqu'un se donne à connaître, peu importe pour quels motifs il le fait. »

On pense au déictique courant : « C'est bien lui. » Il exprime une reconnaissance dont le signe, en littérature, sera constitué par l'écriture. La formule souvent citée de Buffon dans son *Discours de réception à l'Académie française,* « le style est l'homme même », est paradoxalement d'une neutralité extrême. On devrait citer plutôt cette autre formule, qui dit la modestie volontaire de cette conception du style : « Le style n'est que l'ordre et le mouvement qu'on met dans ses pensées. » D'Alembert avançait de son côté : « Style se dit des qualités du discours plus particulières, plus difficiles et plus rares, qui marquent le génie ou le talent de celui qui écrit ou qui parle. » Une marque personnelle permet de reconnaître l'homme au style. C'est, comme le suggère Julien Gracq (*op. cit.,* p. 47-48), le signe de la présence de l'auteur dans le texte. C'est aussi ce que René Char, parlant de Reverdy, a appelé le « timbre »[4].

À écrire sur d'autres, est-on encore soi-même ? Il doit y avoir là une distinction, correspondant aux deux vocations représentées dans *Le Mystère Frontenac,* le roman de François Mauriac. L'une correspond à l'aîné, Jean-Louis, l'autre au cadet, Yves, en qui l'on reconnaît vite, peut-être trop vite, Mauriac lui-même. Yves est un écrivain en herbe (sans le côté caricatural de Jaromil dans le roman ironique de Milan Kundera, *Zivot je jinde, La vie est ailleurs*). Il envoie ses premiers poèmes au Mercure de France. Il s'exprime. D'où son désarroi quand, par jeu, son frère lui a pris son cahier. Il a l'impression qu'on a surpris son secret, qu'on a forcé la clôture d'un

moi profond avec lequel cherche à se confondre l'écriture. Plus loin, dans le roman, une discussion divise les deux frères (c'est au moment où la vocation de Jean-Louis est contrariée par la famille, sa mère Blanche, son oncle Xavier voulant qu'il prenne la tête de l'affaire familiale). Yves parle de sa vocation d'écrivain, Jean-Louis lui oppose celle de professeur :

> « Oui, je crois que tu es un messager, que tu détiens un secret... Mais comment notre mère et oncle Xavier le sauraient-ils ? En ce qui me concerne, je crains qu'ils n'aient raison : professeur, je ne ferais rien que d'expliquer la pensée des autres... C'est déjà plus beau que tout, c'est une œuvre qui vaut mille fois qu'on y use sa vie, mais[5]... »

Ce « mais », que de fois l'entend-on ! Quand on vous demande si vous écrivez, c'est-à-dire si vous écrivez pour vous-même. Si vous faites ce que les Allemands appellent de la « littérature primaire », alors que la dissertation, comme la critique universitaire, est à rejeter désespérément du côté de la « littérature secondaire »...

Sans doute éprouve-t-on une certaine pudeur à donner à lire ce qu'on écrit sur soi-même, et une pudeur moindre quand on propose ce qu'on a écrit sur d'autres, surtout quand cet écrit sur l'autre est comme dépersonnalisé. En dissertation, me disaient mes maîtres, « le moi est haïssable ». A. Chassang et Ch. Senninger, dans un manuel célèbre qui a rendu de grands services, *La Dissertation littéraire générale*, écrivaient à ce sujet, en s'efforçant de trouver le « ton » de la dissertation :

> « Il ne tolère pas la mise en scène de celui qui rédige (il faut même éviter des expressions comme : "Je pense que...", "Je me souviens d'avoir vu cette pièce"), ni l'attendrissante confidence personnelle[6]. »

J'avoue – et sans pudeur aucune –, que je trouve cette règle tyrannique, et j'ai choisi d'enfreindre l'interdit avec un peu de provocation en employant d'une manière appuyée le « je ». Je trouve lourd, ridicule même, le « nous » de majesté ou de dissertation. Il est, de plus, incommode, avec des problèmes d'accord et la force latente de la première personne du singulier toujours prête à resurgir. Le « on » est encore moins séduisant. Quant au mélange du « nous » et du « on », il est grammaticalement proscrit, comme le rappellent opportunément Chassang et Senninger (p. 24).

L'étudiant en lettres voudrait se fier aux manuels de dissertation, et il se trouve tiraillé entre deux exigences contradictoires : 1) il faut être personnel ; 2) il faut renoncer à la première personne du singulier. Je recommande plutôt l'écriture du « je », tout en prévenant que ce n'est pas l'avis de tous les correcteurs et en précisant que cet usage doit être contrôlé : l'« égolâtrie » est haïssable et, si tout doit partir de soi-même, ce soi-même doit être dépassé, « objectivé », au sens où Jean Thoraval et Maurice Léo disaient que, dans le commentaire de texte littéraire, la simple impression de lecteur doit être objectivée de façon à « faire apparaître les caractères du texte, et non pas seulement le vôtre »[7].

Si j'ai tendance à accorder droit de cité à la première personne du singulier dans la zone prétendue neutre de la dissertation, c'est que je pense qu'ici aussi écrire devrait être soi-même et qu'écrire devrait être apprendre à être soi-même. La critique de la dissertation faite par Claude Lévi-Strauss dans *Tristes Tropiques* (1955) et par Gérard Genette dans un article publié dans la revue *Annales* en mars-avril 1966 (repris dans *Figures* II en 1969) doit pour l'instant céder le pas à des témoignages de moindre ingratitude. Par exemple à telle page de Julien Gracq, dans *En lisant, en écrivant* (p. 257) dégageant dans une phrase de La Bruyère (« Des Biens de fortune », 4) « l'image sous-jacente de la marée qui successivement couvre et découvre » – et l'art d'écrire de Gracq n'est-il pas lui-même fondé sur une sorte d'exploitation capiteuse de l'image, celle du flux et du reflux, par exemple, qui domine la cinquième partie d'*Au château d'Argol*, « Le bain » ?

En enseignant au petit Louis Poirier l'art de lire, son maître, M. Legras, lui aurait-il aussi enseigné l'art d'écrire ? Toujours est-il que l'écriture de Gracq, à commencer par son écriture critique, est fondée sur la métaphore : par exemple quand il dit que le rythme de la poésie d'Apollinaire est « un des rythmes poétiques les plus spontanément contagieux qui soient pour le lecteur qui est en même temps un apprenti écrivain » (p. 205), ou quand il suggère que le monde célébré par Saint-John Perse est « un monde arrêté, un monde bloqué pour toujours à l'heure de son solstice » (p. 199).

Non seulement de telles images ne seraient pas déplacées dans une dissertation, mais on sent très bien qu'il n'y a pas solution de continuité

entre une rhétorique apprise à l'école et celle qui peut être à l'œuvre dans le texte littéraire proprement dit. Quand Philippe Jaccottet ouvre son livre consacré à Rilke sur des fragments de vie, sur des « éléments importants de son enfance et de son adolescence »[8], il ne fait que profiter du mouvement dessiné par l'écrivain lui-même dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge :*

> « Il ne suffit même pas d'avoir des souvenirs. Il faut savoir les oublier quand ils sont nombreux, et il faut avoir la grande patience d'attendre qu'ils reviennent[9]. »

Gracq est sensible à cette expérience précoce de l'écriture qui nous est imposée par l'école. Nous commençons à écrire parce que nous sommes contraints de le faire : l'exercice de rédaction passe de la narration d'écolier (on en a un bel exemple dans le cahier des dix ans de Rimbaud, et l'aboutissement le plus rare dans certains textes en prose de Georg Trakl comme *« Traum und Umnachtung »* – « Rêve et Folie » – ou *« Offen und Untergang »* – « Révélation et Anéantissement »[10]) – à la dissertation. Curieusement, on nous a d'abord incités à écrire sur nous-mêmes avant de nous obliger à écrire sur les autres, sur la littérature. Mais, comme Julien Gracq l'a noté (p. 144-145), « on écrit d'abord parce que d'autres avant vous ont écrit, ensuite parce qu'on a déjà commencé à écrire » et, « dans cette affaire, le mimétisme spontané compte beaucoup ».

Il faudrait tenir compte du rejet plus qu'il ne le fait. James Joyce en a donné une illustration exemplaire avec Stephen Dedalus, dans *Portrait de l'artiste en jeune homme* et encore dans *Ulysse.* Stephen ne peut rester enfermé dans le respect absolu de la tradition. Et pourtant il disserte, sur saint Thomas et les trois critères du Beau, sur Ibsen (encore plus présent dans la version préliminaire du *Portrait, Stephen le Héros*), sur Hamlet. Il est vrai que la discussion sur Hamlet, dans *Ulysse*, est carrément parodique, et qu'il y a chez Joyce une quête exigeante de l'écriture personnelle, dont témoigne ce texte qui date sans doute de juillet-août 1904, *Giacomo Joyce.*

L'évasion, chez Joyce (celle de Stephen-Dédale à la fin du *Portrait*) est inséparable du désir légitime de sortir des cadres appris, vite ressentis comme contraignants. On sait comment l'écrivain irlandais passe pour avoir subverti la notion de genre littéraire. Sans doute le genre de la dissertation est-il un moule. Mais s'il est bon de se soumettre à une discipline, c'est

pour mieux devenir soi-même, c'est pour conquérir une liberté qui est plus grande qu'on ne le dit et qu'on ne le croit. En tout cas, ce n'est jamais pour perdre le goût d'écrire. La lecture contient une invitation à écrire...

Cette invitation sera d'autant plus séduisante que le programme de lecture sera plus vaste. Ceux qui ont suivi l'enseignement prestigieux d'Étiemble, ce maître de la Sorbonne qui passe pour avoir été « l'enfant terrible du comparatisme » (H. H. H. Remak), savent que la littérature comparée est d'abord pour lui « l'amour *fou* des lettres » et qu'il veut voir le comparatiste doué d'« une vocation encyclopédique »[11]. Il proposait donc à ses étudiants des computs vertigineux, visiblement inspirés de Thomas de Quincey, de vastes programmes de lecture, dont ses propres livres, *Essais de littérature (vraiment) générale* (Gallimard, 1974) et *Quelques essais de littérature universelle* (Gallimard, 1982), donnent une bonne idée. Pour lui, la *Weltliteratur* dont Goethe avait parlé dans ses *Conversations avec Eckermann* ne se réduit pas à quelques « grandes » littératures et encore moins à quelques grands écrivains ou à quelques grands textes. Rien de ce qui est humain, donc rien de ce qui est littéraire ne devrait alors être étranger à l'enquête comparatiste, et à celui qui n'aurait qu'une admiration myope pour *Alcools,* il propose de glisser dans la liste de ses lectures « le *Geiji monogatari*, le *Hong leou mong,* le *Pançatantra,* les *Jataka,* le *Tzurezuregusa,* le *Tchouang-tseu, Wang Tch'ong,* les *Prolégomènes* d'Ibn Khaldoun »[12].

Les programmes habituels sont – hélas ou heureusement – plus modestes et à la mesure d'intelligences et de mémoires moins vastes que celles d'Étiemble. En 1963, au moment où venait d'être créée l'agrégation de lettres modernes, avec deux épreuves de littérature comparée (même si elle apparaissait sous un autre nom) à l'écrit (la dissertation) et à l'oral (le commentaire), l'enfant terrible se plaignait de la timidité des programmes et d'en voir pratiquement exclus la Chine ou le monde arabe. Parler de l'Arioste, de *Don Quichotte* et même des *Mille et une nuits* (dans la traduction classique d'Antoine Galland, publiée entre 1704 et 1717, et disponible, par exemple, dans la collection Garnier-Flammarion) restait insuffisant. Depuis 1963 on a assisté à ce qui pourrait passer pour des poussées d'audace (par exemple l'introduction du roman de Yasunari Kawabata, *Kyoto, l'ancienne capitale,* 1968, traduction française Albin

Michel, 1971, dans un programme d'agrégation sur « La représentation romanesque de la ville »), et la collection « Folio » nous permet d'accéder à une véritable et superbe traduction, non une adaptation, non une « belle infidèle », des *Mille et une nuits,* celle de Jamel Eddine Bencheikh et d'André Miquel (1991-1996), en attendant l'édition de La Pléiade établie par les mêmes savants.

Mais une certaine timidité ou, si l'on veut, une certaine raison, préside le plus souvent au choix des programmes. Même dans ce cas, l'enquête paraît vaste à ceux qui ont l'habitude de travailler dans le domaine de la seule littérature française. On ne concevra pas l'influence de Baudelaire en s'en tenant à la triple lignée dégagée par Paul Valéry – Verlaine, Rimbaud, Mallarmé[13] –, mais on rappellera, comme ne néglige d'ailleurs pas de le faire Valéry lui-même, que « des hommes comme Swinburne ; Gabriele D'Annunzio, Stefan George témoignent magnifiquement de l'influence baudelairienne à l'extérieur ».

La lecture, ce « vice impuni » qu'aimait tant Valery Larbaud, doit devenir vertu. Elle le peut grâce à l'écriture si, échappant aux séductions trop grandes d'un miroitement éblouissant, une pensée ferme sert de fil conducteur et si une construction forte permet de répondre aux exigences de simple clarté. C'est l'objectif, précisément, de la dissertation de littérature comparée.

II – LE PROBLÈME

Si l'on cherche à définir cet exercice, suivant la vieille méthode scolastique, en cherchant le genre proche et en dégageant la différence spécifique, on dira que la dissertation de littérature comparée n'est ni un essai capricieux jouant avec des concepts et des idées générales, ni un catalogue fastidieux de dates, de titres et de citations. Elle devra s'appuyer sans cesse sur des exemples analysés ; elle devra aussi se présenter comme une démonstration dont la ligne sera nette.

Une telle démonstration implique qu'il y ait un problème à résoudre. Comprendre le sujet, c'est poser le problème principal qu'il contient ou, du

moins, celui sur lequel on veut concentrer l'attention. Cette opération préalable est la condition indispensable d'une véritable dissertation. Elle est indiscutablement délicate, difficile, et engage la réflexion et l'intelligence de chacun.

Imaginons le sujet suivant :

T. S. Eliot, cherchant à définir le « classique » dans une conférence prononcée à la Société Vigile le 16 octobre 1944, parvenait à la définition suivante : « S'il existe un mot sur lequel nous pouvons nous fonder, et qui suggérera le maximum de ce que j'entends par "un classique", c'est le mot *maturité*[14]. » Acceptez-vous cette définition ?

Il s'agit pour l'instant d'une dissertation de littérature générale, plus que d'une dissertation de littérature comparée. Mais la citation d'un grand écrivain anglais du XX^{e} siècle appelle une illustration variée où peuvent figurer aussi bien Dryden et Pope que Racine, où il est impossible d'éluder le classicisme weimarien et où il est souhaitable de faire place à des images du néo-classicisme, qui existe en littérature (le retour à la simplicité chez Neruda) comme en musique (Stravinski, Hindemith) et qui a été très bien étudié par Edoardo Costadura dans une thèse soutenue à Paris-VIII en 1995 et portant sur la littérature italienne et la littérature française au XX^{e} siècle.

Le problème apparaît clairement, et il apparaîtrait plus clairement encore peut-être à un non-comparatiste : le classicisme désigne, au sens étroit, une période historique précise (ou qu'on voudrait précise) dans la littérature française. Or T.S. Eliot nous invite à considérer qu'on le retrouve dans chaque littérature à un moment de son évolution qui correspond à une sorte d'apogée et, en tout cas, à un état d'équilibre, à la maturité : ce qu'ont pu être la deuxième moitié du V^{e} siècle avant Jésus-Christ pour les Grecs (avec les trois grands tragiques, Eschyle, Sophocle et Euripide), le règne d'Auguste (I^{er} siècle avant Jésus-Christ) avec Virgile, la Florence du XIII^{e} siècle avec Dante (« dans la *Divine Comédie* », écrit T.S. Eliot, « nous

trouvons le classique d'une langue européenne moderne, s'il existe quelque part »), l'*Iphigénie* (1787) de Goethe et le classicisme weimarien, fruit de l'amitié de Goethe et de Schiller, pour les Allemands. Cette maturité peut aussi correspondre au moment de l'évolution d'un écrivain ou d'un artiste, à celui de *La Montagne magique* (*Der Zauber-berg,* 1924) dans la carrière de Thomas Mann, celui aussi de son long texte sur Goethe et Tolstoï, en qui, pour lui et conformément à ses aspirations, l'« esprit » et la « nature » sont naturellement unis. Le classicisme, en définitive, est-il historique, comme nous avons été trop habitués à le penser, ou est-il anhistosrique, soit qu'il soit un « éon » (comme le baroque selon Eugenio d'Ors), soit plutôt que, comme le suggère T.S. Eliot, il corresponde à un moment d'*acmè* dans une littérature nationale ou dans l'œuvre d'un écrivain.

Qu'on y prenne garde. Même si le sujet a l'air de se présenter comme une question de cours, il est nécessaire de mettre en place un problème pour le placer dans la perspective d'une dissertation. Rien n'interdit qu'il soit donné sous la forme abrupte que voici :

Venise vue par Addison, Montesquieu, le président Charles de Brosses, Goethe et Moratin.

Le sujet correspond cette fois à un corpus comparatiste précis, celui d'un programme qui fut un programme de licence : Joseph Addison, *Remarks on Several Parts of Italy,* London, Tenson, 1705 (une trad. fr. a paru à Utrecht en 1722 sous le titre *Remarques sur divers endroits de l'Italie par Mons. Addison pour servir au voyage de Mons. Mis son*) ; Montesquieu, *Voyages en Europe 1728-1732*, publiés pour la première fois seulement en 1896 (*Œuvres complètes,* éd. du Seuil, « L'intégrale », 1964, voir p. 214 *sqq.*) ; Charles de Brosses, *Lettres familières d'Italie,* dont l'édition la plus complète et la plus savante est celle d'Yvonne Bézard, Firmin-Didot, 1931-1932 ; Goethe, *Italienische Reise,* tomes XXXI-XXXIII de l'édition dite « de Weimar », 1887 *sqq.,* traduction de J. Naujac, *Voyage en Italie,* deux tomes, Aubier, 1961 ; Leandro Fernandez de Moratin, *Via je de Italia,* dans *Obras Postumas,* trois tomes, Madrid, M. Rivadeneyra, 1887-1868. Tous

ces textes, malgré les dates de certaines des éditions, sont des textes du XVIII^{e} siècle et illustrent ce que les Anglais ont appelé le « Grand Tour ».

Un tel sujet, surtout dans une telle présentation, pourrait sembler inviter à des tableaux morcelés, à des développements monographiques juxtaposés. Ce serait une grave erreur dans le cadre d'une dissertation de littérature comparée. La question essentielle qui se pose et autour de laquelle le développement pourra être organisé est la suivante : les visages différents de Venise qui apparaissent chez ces cinq écrivains s'expliquent-ils par la variété de leurs tempéraments ou par des changements réels survenus dans la cité adriatique entre les dates de leurs séjours : 1700 (Addison), 1728 (Montesquieu), 1739 (Charles de Brosses), 1786 et 1790 (Goethe), 1794 (Moratin) ? On pourra difficilement en juger sans faire appel aux témoignages proprement italiens tout au long du siècle. On pourra difficilement en traiter dans une perspective littéraire sans réfléchir sur la notion de représentation et sans se demander (c'est un autre problème important) si cette représentation est celle d'un homme singulier, celle du voyageur étranger, celle du voyageur venu de tel pays.

Sans doute n'est-il pas possible de formuler des « règles » permettant de découvrir les problèmes et de les poser correctement. J'invite pourtant le candidat qui se trouve confronté à un sujet de dissertation de littérature comparée à se poser trois questions. Même si elles ne parviennent pas à le tirer complètement d'embarras, elles doivent lui permettre d'y voir plus clair et de faire place nette à la réflexion.

II. 1. Première question : le sujet contient-il une ambiguïté ?

L'ambiguïté est définie, dans le dictionnaire de Littré, comme le « défaut d'un discours, d'un terme équivoque et à plusieurs sens ». « Le double sens, ajoute Littré, présente deux interprétations, qui peuvent être toutes deux manifestes et apparentes ; en cela, il est plus général que l'équivoque, où l'un des sens est manifeste, tandis que l'autre, caché, fait une allusion. » On constate, à travers même cette définition, la méfiance d'un penseur positiviste et rationaliste à l'égard de l'ambiguïté. Au contraire la critique contemporaine est sensible à la polysémie des mots, à ce que Roland Barthes a appelé la « langue plurielle »[15]. « La philologie, explique-t-il, a

pour tâche de fixer le sens littéral d'un énoncé, mais elle n'a aucune prise sur les sens seconds. Au contraire, la linguistique travaille non à réduire les ambiguïtés du langage, mais à les comprendre et, si l'on peut dire, à les *instituer* » (p. 53).

Imaginons la question suivante, apparemment simple, en réalité compliquée :

Peut-on parler de « byronisme » chez Chateaubriand ?

Il existe certainement une analogie apparente entre René et le héros byronien (comme il existe une analogie entre René et le Werther de Goethe). Et pourtant Chateaubriand a repoussé l'influence de Childe-Harold et de la « déplorable école » de Lord Byron. Le texte essentiel ici est le chapitre sur « Lord Byron, orme d'Harrow », dans l'*Essai sur la littérature anglaise* (1836) : Chateaubriand, pensant à ses jeunes années, y met en place une analogie immédiate :

> « Et moi je dirai : Salut, antique ormeau des songes, au pied duquel Byron enfant s'abandonnait aux caprices de son âge, alors que je rêvais *René* sous ton ombre, sous cette même ombre où plus tard le poète vint, à son tour, rêver *Childe-Harold*[16] ! »

Mais tout en reconnaissant que René « entr[e] pour quelque chose dans le fond du personnage unique mis en scène sous des noms divers dans Childe-Harold, Conrad, Lara, Manfred, le Giaour », tout en remarquant qu'il a « l'honneur d'être en rapport avec lord Byron dans la description de Rome », Chateaubriand prend de singulières distances à l'égard de ce « Satan solitaire et malheureux », corrupteur sans le savoir des jeunes gens qui ont eu le tort de « pr[endre] au sérieux des paroles magiques ». En cela, d'ailleurs, Byron n'est peut-être pas si différent du jeune Chateaubriand, qui s'accuse lui aussi d'avoir donné naissance à tous les René qui rêvassent autour de lui. Fascinant, délétère, le byronisme est les deux à la fois, et son ambiguïté naît moins d'un double sens que de la contradiction entre une analogie tentatrice et une répulsion raisonnée.

Formulons encore, sous la forme d'une question apparemment simple, le problème posé par un programme qui sera évoqué plus loin :

Peut-on considérer *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* de Rilke, *Portrait de l'artiste en jeune homme* de Joyce et *Le Lotissement du ciel* de Cendrars comme des illustrations du « roman du poète » ?

L'expression est grammaticalement ambiguë : s'agit-il d'un roman qui raconte l'histoire du poète (Malte, qui veut écrire, mais dont aucun texte en vers n'est cité dans les *Cahiers,* Stephen Dedalus, chez qui la parole poétique naît à la faveur d'une imitation spontanée, mais prend bien la forme d'une « cadence », d'un « mouvement rythmique », Cendrars, qui fait place à l'histoire d'un mauvais poète, Oswaldo Padroso, à certains égards son double) ? Ou s'agit-il d'un roman écrit par un poète (Rilke qui, parallèlement, vient d'écrire et de publier les *Neue Gedichte ;* Joyce qui, selon son frère Stanislaus, « composait [ses poèmes] dans sa tête pour commencer, au cours de ses errances à travers Dublin, puis les recopiait sans faire de corrections, souvent dans des lieux étranges »[17] et qui a publié son recueil *Chamber Music* en 1907 ; Cendrars qui, dans *Le Lotissement du ciel,* se désigne ou se laisse désigner comme « poète », mais tout aussi bien comme « journaliste », et qui sait bien en 1949 qu'il a délaissé depuis longtemps l'écriture proprement poétique de ses débuts (*Pâques à New York* 1912, *Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France,* 1913) pour écrire en prose.

Le contexte icarien de *Portrait de l'artiste en jeune homme* et du *Lotissement du ciel* peut conduire à utiliser un mot cher à Maurice Blanchot (*L'Écriture du désastre*, Gallimard, 1980), dont l'écriture critique est fondée sur la polysémie des mots. Le *désastre* (la catastrophe, l'entraînement dans l'abîme), c'est aussi le *dés-astre,* la rupture avec l'astre, mais également le « désir », le « rapport à l'astre – le grand désir sidéral, religieux et nostalgique, panique ou cosmique » (p. 84). Se demander si le roman du poète est roman du désastre reviendrait donc à explorer les possibilités de cette nouvelle ambiguïté.

II. 2. Le sujet contient-il une contradiction ?

On peut enchaîner ici, et partir d'une formule de Blanchot, dans le même ouvrage, sur laquelle l'attention pourrait être attirée pour définir, dans le roman du poète, son aventure icarienne et ce qui en résulte pour son écriture, en particulier la fragmentation présente dans le « roman » lui-même : cahiers ou carnets (*Aufzeichnungen* de Malte, effritement final du *Portrait de l'artiste* en journal de Stephen, hétérogénéité apparente des trois parties du *Lotissement du ciel,* morcellement extrême dans la section « Le ravissement d'amour », ajout quasi borgesien de post-scriptum à la fin du livre). « Le saut mortel de l'écrivain sans lequel il n'écrirait pas, est nécessairement une illusion dans la mesure où, pour s'accomplir réellement, il faut qu'il n'ait pas lieu » écrit Blanchot (p. 105-106). L'esprit est dérouté par une semblable phrase : le saut icarien est à la fois accompli et inaccompli, mortel et non mortel. On a affaire à ce que Pierre Fonta-nier appelait déjà au début du XIX^{e} siècle un « paradoxisme », « un artifice de langage par lequel les idées et les mots, ordinairement opposés et contradictoires entre eux, se trouvent rapprochés et combinés de manière que, tout en semblant se combattre et s'exclure réciproquement, ils frappent l'intelligence par le plus étonnant accord, et produisent le sens le plus vrai, comme le plus profond et le plus énergique »[18]. C'est pourquoi, d'ailleurs, il est difficile de séparer cette deuxième question (le sujet contient-il une contradiction ?) de ce qui sera la troisième (le sujet contient-il un paradoxe ?).

La contradiction vient heurter le « principe », ce que Littré appelle la « loi de l'intelligence par laquelle nous jugeons faux tout ce qui implique à la fois une chose et son contraire, ou affirmation et négation ». Un sujet de dissertation peut proposer en les juxtaposant deux affirmations, deux citations contradictoires (par exemple, la volonté de réunir science et poésie, chez Leconte de Lisle, et le refus, exprimé par Gide à la fin du *Voyage d'Urien,* d'abîmer la poésie par la vérité). Il peut aussi ne retenir qu'une citation contenant des termes opposés (par exemple la phrase de Baudelaire, dans « Les Foules », selon laquelle « le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui »).

Les candidats à l'agrégation externe de lettres modernes, en 1995, se sont étonnés d'un sujet qui les conduisait, à partir d'une citation de Borges, à envisager le labyrinthe comme un labyrinthe du temps. C'est une autre contradiction, inverse, qui apparaît dans cette définition proposée par Ludovic Janvier pour le roman de Michel Butor qui accompagnait *L'Aleph* de Borges et *Le Château* de Kafka dans la question au programme, « L'imaginaire du labyrinthe » : « *L'Emploi du temps*, c'est d'abord l'utilisation de l'Espace, son organisation[19]. » Là on l'on attend espace, on trouve temps ; là où l'on lit temps, il faut entendre espace. De fait, Jacques Revel, le « narrateur-scripteur » de Butor, s'enfonce dans le « labyrinthe de la mémoire » exactement comme il arpente les rues et les ruelles de la ville de Bleston.

Si l'on revient à la notion de « roman du poète », on s'aperçoit que non seulement elle contient une ambiguïté grammaticale, mais encore qu'elle réunit deux termes, sinon contradictoires, du moins fortement distincts. S'il existe un poème de Rimbaud intitulé « Roman », un recueil d'Aragon qui, pour dire l'adieu à l'expression poétique, choisit de s'appeler *Le Roman inachevé,* le roman moderne est en principe en prose, même si l'on peut situer le roman du poète entre le poème narratif, récemment réhabilité par Jean-Yves Masson, et le roman poétique, étudié par Jean-Yves Tadié.

II. 3. Troisième question : le sujet contient-il un paradoxe ?

C'est certainement la question la plus pertinente et la plus large à la fois, celle même qui peut contenir les deux autres et en particulier la précédente, puisque le « paradoxisme » porte la marque de la contradiction. Littré définit le paradoxe comme une « opinion contraire à l'opinion commune ». Mais s'il y a quelque chose de surprenant – et en même temps de stimulant – dans le paradoxe, c'est bien souvent le fait d'une formule qui réunit des contraires, qui joue sur des distinctions fines et inattendues. Quand Flaubert écrit qu'en art « Yvetot vaut Constantinople », quand Malraux affirme que le génie du romancier « est dans la part du roman qui ne peut être ramenée au récit », ils énoncent des paradoxes. Même si Julien Gracq tente d'abord de ramener à une évidence la formule de Malraux, qu'il cite (*En lisant, en écrivant*, p. 142), il est bien obligé de reconnaître que cela ne va pas de soi,

qu'il est difficile de cerner dans le roman la part de non-récit : « travail prometteur, écrit-il, non point d'une claire chirurgie intellectuelle, mais plutôt de ce gâchis sanguinolent et confus qu'on voit sur l'étal des boucheries, parce que le passage de l'os à la chair, comme celui de l'« histoire » au texte écrit, se fait par un réseau, d'une ténacité inextricable, d'adhérences, de vaisseaux, de ligaments et d'aponévroses ». Est-ce du non-récit, dans *Le Lotissement du ciel,* que la description du « ravissement d'amour » ? Est-ce du non-récit que l'apologie des grandes amoureuses dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* ? Est-ce du non-récit que la discussion sur le Beau dans le chapitre V du *Portrait de l'artiste en jeune homme* ? Il y a en tout cas sans doute quelque paradoxe à appeler « roman » une autobiographie déguisée (Joyce), des feuillets de carnets (Rilke), des mémoires (Cendrars).

Claudel appréciait beaucoup la formule du paradoxe, et il s'est en particulier délecté à la lecture, et à la traduction, des « Paradoxes du christianisme » de G.K. Chesterton[20]. Il ne recule pas lui non plus devant une expression paradoxale, soit pour exprimer, comme son modèle anglais, les mystères de la foi, soit plus simplement pour énoncer un principe esthétique. C'est ainsi qu'il écrit à André Gide, le 14 mai 1911, alors qu'il est tout plein de son expérience récente de la traduction de Chesterton et de *The Unknown Eros* de Coventry Patmore : « Une bonne traduction, pour être exacte, ne doit pas être servile[21]. » Si cette citation était proposée dans le cadre d'une dissertation de littérature comparée sur l'importante question de la traduction poétique, on devrait être sensible au paradoxe central : le trop d'exactitude nuit à la véritable exactitude. Une traduction juxtalinéaire ne peut être tout au plus qu'une étape dans un travail d'atelier, et Efim Etkind, grand traducteur s'il en est, n'a pas hésité à prôner la traduction en vers, malgré les libertés vers lesquelles apparemment elle entraîne[22]. Examinant des traductions des *Bucoliques* de Virgile, il constate par exemple que « la traduction en prose », telle celle d'Henri Goelzer, en 1925 dans la « Collection des universités de France », « rend bien toutes les nuances et toutes les variations sémantiques, de même que l'organisation syntaxique de la phrase ; mais le chant du discours est perdu et, ce qui est encore plus important, son naturel » (p. 156). Le paradoxe contenu dans la formule de Claudel semble conduire vers une contradiction : pour être

exact, il faut être inexact. Mais cette contradiction n'existe que par l'ambiguïté même du mot « exactitude » dans un tel contexte. L'exactitude du sens n'est pas le tout de l'exactitude du poème. George Steiner, qui s'est lui aussi penché en comparatiste sur ce problème dans un livre aux ambitions plus hautes, *Après Babel,* rappelle l'affirmation de Wittgenstein selon laquelle « la traduction d'une langue dans une autre est une tâche mathématique, et traduire un poème lyrique en langue étrangère est, par exemple, tout à fait analogue à un problème de mathématiques »[23]. Mais ces mathématiques-là ne se réduisent pas à la résolution d'une équation. Wittgenstein et Steiner ne peuvent avancer dans l'examen du problème qu'en multipliant les paradoxes. Il faut comprendre « comment la "solution" n'est pas incompatible avec l'absence de recherche systématique de la solution : la ténuité et la complexité de cette idée sont mises en relief par l'analogie à la mathématique, une mathématique qui admet des solutions mais pas de méthode systématique de solution ».

On peut être saisi de vertige en présence de pareilles formules, comme en présence de celles de Borges ou de Blanchot. C'est que la pensée moderne, amoureuse de la polysémie, ne recule ni devant l'obstacle du principe de contradiction ni devant les séductions du paradoxe. Il est difficile au modeste étudiant, à l'universitaire classique, de suivre théoriciens et critiques dans cette direction : la dissertation exige des mises au point fermes et claires. Mais il serait regrettable de vouloir simplifier ce qui est complexe. Or la littérature l'est, ainsi que les problèmes qu'elle pose.

III – DEUX TYPES DE SUJET

Il est des sujets de toute sorte. Il paraîtra donc simplificateur de réduire cette variété à deux types : le sujet sans citation et le sujet avec citation. Je le fais pour éviter aux candidats la surprise qu'occasionne parfois le premier type, beaucoup moins répandu que le second. Je pense surtout que cette distinction sommaire doit permettre de revenir avantageusement sur la manière de poser le problème.

III. 1. Le sujet sans citation

Le sujet sans citation peut se présenter, je l'ai dit plus haut, sous la forme d'une question de cours. Mais le plus souvent il adoptera une forme interrogative, d'autant plus trompeuse qu'on peut croire naïvement que le problème est mis en place dans la formulation même de cette question. La question-titre posée par Jean-Paul Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* serait un extraordinaire sujet de dissertation, et l'on comprend qu'un tel sujet ait pu être traité, un peu longuement il est vrai (le volume de la « Collection blanche » de Gallimard contient 330 pages), par un ancien khagneux, un ancien normalien, un ancien professeur aussi, donc par un homme rôdé à cette technique intellectuelle. Mais à lire le texte liminaire, « Présentation des Temps Modernes », on découvre une multiplicité d'aspects et de problèmes, la préoccupation intellectuelle majeure étant toutefois de maintenir les droits de la littérature au sein même de cette littérature engagée que promeut l'écrivain existentialiste à un tournant de l'Histoire. « Je rappelle, en effet, écrit Sartre dans les dernières lignes de ce prologue, que dans la "littérature engagée" l'*engagement* ne doit, en aucun cas, faire oublier la *littérature* et que notre préoccupation doit être de servir la littérature en lui infusant un sang nouveau, tout autant que de servir la collectivité en essayant de lui donner la littérature qui lui convient. »

On peut essayer de formuler de manière encore plus serrée ce qui pourrait constituer une problématique, telle qu'on souhaite la voir établie dans l'introduction d'une dissertation : est-il possible de *dégager* le concept de littérature d'une littérature qui se veut et se dit *engagée* ? Mieux encore : est-ce une *littérature engagée* qui permettra de mieux comprendre, en la *dégageant,* ce qu'est essentiellement la littérature ? Le cliquetis des antonymes, dans une telle formulation, indique clairement que le jeu de la contradiction apparente permet de souligner un paradoxe. Et ce n'est pas là un simple exercice de rhétorique.

On a pu douter du caractère authentiquement littéraire d'œuvres trop ouvertement consacrées à la défense d'une cause, constater une diminution de l'intensité poétique dans la poésie de résistance, par exemple, au profit de l'intensité de cette résistance même. Il est probable que, dans l'œuvre de Pierre Emmanuel, le meilleur n'est pas *Combats avec tes défenseurs* (1942) ou *Jour de colère* (1945), quand « L'ombre des ruines pèse au front cendreux des peuples » (« Prière »). On préférera sans doute l'Aragon des

temps du surréalisme à celui de *La Diane française* (1946), tout dévoué à son pays, qui est longuement invoqué dans le texte liminaire, et cela malgré la réussite du célèbre poème « La rose et le réséda ». Le poète espagnol Gabriel Celaya est passé lui aussi du surréalisme de ses débuts à la reconquête de la réalité, à la volonté de transformer le monde, à une poésie qui serait « À votre service ». « À vuestro servicio », c'est le titre d'un de ses poèmes de 1945, où le constat de la misère humaine le détourne du rêve, le refuge habituel du poète :

« Les hombres tienen hambre.
Los hombres tienen miedo.
Mas non nos piden pan.
Mas no nos piden sueño. »

« Les hommes ont faim.
Les hommes ont peur.
Mais ils ne veulent pas de notre pain.
Mais ils ne veulent pas de notre rêve[24]. »

Milan Kundera a bien marqué qu'une littérature pléthorique entièrement dévouée à une idéologie totalitaire n'avait plus de littérature que le nom. On a pu, note-t-il dans *L'Art du roman,* publier en Russie communiste des centaines et des milliers de romans en tirages énormes et avec un grand succès, « ces romans ne prolongent plus la quête de l'être, ils ne découvrent aucune parcelle nouvelle de l'existence ; ils confirment seulement ce qu'on a déjà dit ; plus : dans la confirmation de ce qu'on dit (de ce qu'il faut dire) consistent leur raison d'être, leur gloire, l'utilité dans la société qui est la leur »[25]. Et, dans *La Vie est ailleurs,* la mort du poète en Jaromil, tout dévoué à la police et au parti, est antérieure à la mort du poète.

Pourtant, courageusement, Sartre cherche à saisir la littérature en elle-même dans son engagement, la « littérarité » étant pour lui indissociable d'une *praxis.* « C'est seulement, écrit-il, dans une collectivité socialiste, en effet, que la littérature, ayant enfin compris son essence et fait la synthèse de la *praxis* et de l'*exis,* de la négativité et de la construction, du faire, de l'avoir et de l'être, pourrait mériter le nom de *littérature totale*[26]. » Est-ce

découverte de l'essence de la littérature chez un penseur qui se défie précisément de l'essence ? Est-ce l'illusion d'un écrivain qui, comme le rappelle Kundera, a été, comme Lukács, interdit dans les pays communistes avec ses textes communistes[27] ?

Curieusement, on n'est pas si loin d'un semblable problème quand on pose la question suivante, qui pourrait fort bien devenir un sujet de dissertation dans le cadre du programme de l'agrégation de lettres modernes en 1996, « Le roman du poète ». Je reprendrai, pour créer ce sujet, une des notations que j'ai eu l'occasion de faire dans les pages précédentes :

« Le roman du poète est-il un roman icarien ? »

L'illusion consisterait, là encore, à considérer que la formulation interrogative du sujet dispense d'une mise en place du problème en se confondant avec elle. La difficulté est d'un autre ordre que dans l'exemple précédent : elle tient cette fois à l'ambiguïté de la notion de « roman icarien » et de l'épithète même qui figure dans le texte de Blaise Cendrars inscrit au programme, *Le Lotissement du ciel.* À l'appui d'une sensibilisation à ce phénomène de lévitation qui retient si longuement son attention, l'écrivain procède à une immense énumération où figurent, d'ailleurs par prétérition, « la puissance positive des métaphores poétiques, de l'exaltation et de l'enthousiasme légendaires du populaire, de ses cantilènes et de ses contes de fées ou du merveilleux et combles, du folklore, des mythes icariens de l'antiquité païenne »[28]. Le pluriel employé par Cendrars prouve que le seul mythe icarien n'est pas le mythe d'Icare, mais tout aussi bien, par exemple, le mythe de Phaéton. Deux suggestions viennent immédiatement à l'esprit : l'une est d'ordre biographique et concerne la mort du fils de Cendrars, Rémy, l'aviateur, abattu une première fois par les Allemands au petit jour du 19 mai 1940, mais sauvé, victime d'un accident au Maroc, lors d'un exercice, le 26 novembre 1945 ; l'autre est d'ordre poétique, le souvenir du poème de Baudelaire, « Les plaintes d'un Icare » (ajouté aux *Fleurs du mal* dans l'édition posthume de 1868).

Mais le roman icarien n'est pas nécessairement celui de l'aviateur abattu, ou du poète qui se reconnaît en cet Icare « chu », comme le disait Philippe Desportes. Et s'il n'était que cela, il serait difficile de le retrouver dans le livre de Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man,* où le protagoniste se nomme Dedalus et non Icarus, et encore plus dans celui de Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge,* où on ne voit nulle part émerger le nom d'Icare à la surface du texte. Mais Icare n'est pas seulement l'homme volant précipité dans les flots de la mer Icarienne, il est aussi le personnage du fils, du fils de Dédale (ce qu'est Stephen Dedalus, fils de Simon Dedalus). Il est aussi une figure du départ, comme l'Enfant prodigue de Rilke à la fin des *Cahiers de Malte Laurids Brigge,* il s'est cru « fils du soleil » plus que fils de Dédale (je reprends l'expression célèbre des « Vagabonds » dans les *Illuminations* de Rimbaud et la figure allégorique du poète qu'elle représente).

Dans *Portrait de l'artiste en jeune homme*, c'est au moment où « un soleil voilé (*a veiled sunlight*) éclaire faiblement la nappe d'eau grise où le fleuve était encapé » que Stephen entend l'appel de son nom surgissant du bain des séminaristes (fin du chap. IV) et, dans les dernières lignes du texte (chap. V, fragment de journal daté du 16 avril), il est entouré de bras et de voix icariens, « et l'air est tout plein de leur présence, tandis qu'ils m'appellent, moi l'un des leurs, et s'apprêtent à partir, secouant les ailes de leur exultante et terrible jeunesse » (*exultant and terrible youth,* apanage d'un Icare et non de Dédale qui est un homme mûr). Sans doute Malte Laurids Brigge donne-t-il d'entrée de jeu l'impression d'être « rendu au sol », comme le craignait Rimbaud dans l'« Adieu » d'*Une saison en enfer* – non pas exactement « paysan », mais piéton de Paris, glissant sur le pavé gras, englué dans le « terrible » et soumis à l'exercice patient du « voir ». Mais d'une certaine manière les *Cahiers* sont aussi l'histoire d'une évasion – dans le passé, dans les fantasmes, dans toutes les formes de l'imagination –, et si l'enfant d'« Aube », dans les *Illuminations,* est encore un « fils du soleil » désireux de retrouver le point du jour, l'Enfant prodigue de Rilke en est tout proche, lui qui souhaitait « cette indifférence intime de son cœur, qui, tôt le matin, dans les champs, le saisissait avec une telle pureté qu'il commençait à courir, pour n'avoir ni temps, ni haleine, pour n'être plus qu'un léger instant du matin qui prend conscience de soi (*« ein leichter*

Moment, in dem der Morgen zum Bewusstsein kommt » ; trad. de Maurice Betz).

Dégager de la question posée une problématique fondée sur la polysémie, l'ambiguïté de l'adjectif « icarien », c'est déjà dégager des aspects qui peuvent orienter vers un plan : Icare le fils ; Icare le « fils du soleil » ; Icare le « chu ». Encore une telle approche peut-elle n'être pas suffisante, puisqu'elle privilégie Icare aux dépens du roman icarien lequel, en tant que forme, est porteur d'une ascendance (le *Bildungsroman*), fasciné par l'éclat solaire (le merveilleux, l'astral dans *Le Lotissement du ciel*), et peut connaître sa chute (le « fin prosaïque » du *Lotissement,* le « C'est la vie » qui, comme le mariage d'Oswaldo Padroso, peut être considéré comme « humilian[t] pour la poésie »). Du moins, *Portrait de l'artiste* s'achève-t-il sur l'envol, sans que la menace de chute se précise, et, dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge,* le retour de l'Enfant prodigue dans sa famille (dont l'histoire de Malte lui-même ne nous propose pas l'équivalent), son « geste de supplication », ne sont pas les indices d'un échec : seulement d'une attente plus haute.

III. 2. Le sujet à citation

À la brève question posée dans le premier type de sujet, il convient d'opposer le sujet à citation, et en particulier le sujet à citation longue, les plus fréquemment proposés dans les examens et concours.

Voici un exemple de sujet à citation courte, qui a pu être proposé dans le cadre d'une étude du mythe d'Électre :

> En utilisant les quatre *Électre* du programme (Sophocle, Euripide, Hofmannsthal, Jean Giraudoux), vous expliquerez et vous discuterez cette affirmation de René Girard : « Les vraies tragédies ressemblent comme deux gouttes d'eau à l'existence quotidienne pour peu qu'on sache s'y retrouver ou, au contraire, s'y perdre entièrement. »

On observe immédiatement la formulation paradoxale de la proposition de René Girard. C'est ce que pourrait lancer le Jardinier de Giraudoux, qui « di(t) toujours un peu le contraire de ce qu'(il) veu(t) dire » (le sujet inciterait-il au paradoxe ?). On pense ordinairement qu'il existe une grande différence entre l'existence humaine et la représentation sublime qu'en donne la tragédie, et on voit mal ce genre réputé noble reproduire photographiquement l'existence quotidienne. Pourtant René Girard semble aller dans le sens d'une affirmation de ce genre, voyant même dans la ressemblance entre le réel représenté et la représentation théâtrale la condition de la *vraie* tragédie. C'est que le travail de la tragédie peut s'effectuer soit dans le sens d'une maîtrise du réel de l'existence, soit au contraire dans une identification obscure, d'une manière de se perdre dans les profondeurs. Dans le premier cas, le théâtre semble aller dans le sens d'une distanciation brechtienne, dans l'autre cas, il s'agit d'une identification analogue à celle que décrivait Ernest Jones dans son livre sur *Hamlet et Œdipe* : « Le conflit de Hamlet trouve un écho dans la psyché du spectateur ; plus le conflit similaire vécu par ce spectateur est intense, plus la tragédie le bouleverse[29]. »

Si l'on revient au roman du poète, on peut imaginer une dissertation sur le sujet suivant, fondé lui aussi sur une citation relativement brève :

> « Le roman du poète, écrit Daniel-Henri Pageaux, c'est le texte qui ne tolère qu'un seul lecteur : le double de l'homme qui écrit. Celui sans lequel il n'aurait pas existé. »
>
> Vous commenterez cette affirmation en vous appuyant sur *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge, Portrait de l'artiste en jeune homme* et *Le Lotissement du ciel.*

Le sujet est centré sur la notion de lecteur, si importante dans la création littéraire contemporaine. La notion est ici nécessairement ambiguë, puisque le critique imagine le lecteur comme double de l'écrivain : c'est-à-dire qu'il ne saurait y avoir meilleur lecteur du roman du poète que le poète lui-même, et un lecteur extérieur ne peut accéder à cette dignité que s'il accepte de se mettre à la place de l'auteur. S'il est vrai que ces romans « écrivent

une histoire et son secret », on ne peut en trouver la clef que par une critique d'identification. Du coup, le statut même de la lecture se trouve remis en question : le roman du poète enferme-t-il le lecteur dans le texte, ou au contraire lui permet-il le départ, l'essor, la liberté de « bourlinguer », dont les trois romans sont l'apologie ?

Voici maintenant, toujours sur la question du roman du poète, un sujet beaucoup plus ambitieux, faisant appel à une citation longue et complexe :

> Renonçant à achever et à publier un roman qui devait être intitulé *L'Ordalie* et préférant se consacrer à un recueil poétique, *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* (1953), Yves Bonnefoy a cherché à se justifier de la façon suivante : « Plus vaste, libre des pièges de la fiction, solidaire dans sa substance de tout autre poème que j'écrirais, ouvert donc aux rencontres, à l'avenir, aux retours sur soi de l'expérience, le nouveau lieu verbal pourrait, qui sait, échapper à la fatalité d'être un livre ? Il permettrait à la poésie d'être, dans son acte même, l'*ordalie* que l'autre écriture, trop asservie à l'autorité d'une forme – ce miroir toujours d'un ailleurs –, avait tenté en vain de décrire. »
>
> En vous appuyant sur les textes du programme, vous vous demanderez si le roman du poète appelle une telle mise en garde.

Il est sans doute difficile, avec un texte aussi riche, de dégager un problème central. On peut avoir l'impression que la citation nous entraîne loin du roman, et même du roman du poète (de ce récit intitulé *L'Ordalie*, que Bonnefoy avait commencé à écrire puis auquel il a renoncé), pour se concentrer sur la poésie, plus vaste, plus libre, plus authentiquement substantielle. Rappelons-le, la question au programme n'est pas « La création poétique », mais « Le roman du poète ». Et c'est à celui-ci qu'il faut revenir, comme y invite d'ailleurs la fin du sujet. Une contradiction paraît alors pouvoir être mise en place, fondatrice d'une problématique. Pour Bonnefoy, la poésie est un *acte,* et il l'a affirmé fortement dans un essai de 1959, recueilli la même année dans *L'Improbable,* « L'acte et le lieu de la poésie » (Baudelaire invente la mort, Rimbaud ne veut plus douter

que la poésie puisse être une action pratique). À cet acte, dans la citation proposée – et dans le récit qu'il avait commencé d'écrire –, il donne un nom : l'ordalie, c'est-à-dire l'acte de se soumettre à une épreuve pour démontrer son innocence. On doit donc pouvoir rendre compte de cet acte, faire le récit de cette ordalie, organiser autour d'elle un roman de poète. Et pourtant Bonnefoy maintient qu'un tel acte n'appelle pas le roman. Il s'agit pour lui moins d'une impossibilité que d'une incongruence. L'expression romanesque de l'ordalie poétique n'est ni impossible ni interdite. Mais elle ne convient pas, elle est en quelque sorte indésirable. Un mouvement s'amorce, qui pourrait être déjà celui d'un plan : 1) récit spontané ; 2) récit suspendu ; 3) récit incongru.

On observe, bien sûr, le choix fait pour la mise en place d'une telle problématique. Il a quelque chose d'arbitraire, mais on peut tout de suite éviter ce défaut en précisant qu'un autre choix peut être fait, qu'une autre problématique peut être mise en place. Par conséquent, c'est l'une des richesses de ces sujets à citation longue que de donner plus de liberté pour la mise en place d'une des problématiques possibles à partir du sujet.

On pourrait imaginer par exemple qu'au lieu de mettre en valeur la notion d'*acte,* comme on vient de le faire dans la première démarche, on ait tenu à mettre l'accent sur la notion d'*innocence* – notion qui n'est pas émergente dans le texte, mais qui le sous-tend, comme elle sous-tend le mot « ordalie ». Le *Grand Larousse,* qui définit l'ordalie comme « toute épreuve judiciaire, destinée à justifier ou à confondre un accusé », précise, dans sa rubrique historique, que « l'ordalie consistait à soumettre l'accusé à une épreuve judiciaire souvent pire que le châtiment mérité par le coupable ; on prétendait qu'un miracle tirait l'innocent d'affaire ».

Plusieurs aspects peuvent alors être mis en valeur, et permettre d'élaborer un autre plan :

– 1) La question philosophique de l'innocence, celle-là même sur laquelle on voit Michel Chaillou ou son personnage, Samuel Canoby, écrire sa « disserte » dans son roman *La Vie privée du désert* (éd. du Seuil, 1995, p. 201), quand, surveillant d'internat au collège Desfontaines (et non Defontaine) de Melle, Deux-Sèvres (où je fus initié à la dissertation par

Christian Joets, professeur de lettres classiques exceptionnel), il poursuit ses études de philosophie à la faculté des lettres de Poitiers :

> « J'ai commencé d'écrire pour ma disserte que l'innocence (mon vrai sujet) était pur silence. Me voilà bien avancé pour faire parler mon papier. L'innocence serait de la morale qui vagit, de la morale encore en enfance, etc. D'ailleurs comment être tenté sans être innocent ? Je souligne donc en rouge : *L'innocence est nécessaire à la tentation.* Mais peut-on inventer une philosophie de l'innocence ? Certes pas (j'aime beaucoup certes pas), parce que dès qu'on réfléchit sur l'innocence on la rend moins innocente. L'innocence comme la beauté doit rester muette. Comment faire parler l'innocence sans la perdre ? J'aime beaucoup le mot perdu perdre, pas perte. Murmure a toujours eu mes faveurs, hors de mûres mûres, ou le terme écho, bien que trop noble. »

Je ne peux d'ailleurs m'empêcher de noter au passage, et je devrais mettre des parenthèses, que *La Vie privée du désert* est un roman de la « disserte ». Dès les deux premières pages, le héros se trouve confronté à la notion de mystère (Gabriel Marcel faisait recette à l'époque), et le premier sujet qu'il a à traiter porte sur le mystère et sur l'ambiguïté (p. 12 : « À cette date, je phrase au sujet du mystère. Ma dernière dissertation s'engage par : *Il serait vain de vouloir percer l'ambiguïté de ce terme* »). Mais la dissertation cède peu à peu la place à la poésie dont le livre regorge, poésie d'un « pays à cadastrer (ma carte du tendre), territoires dont je m'efforce jusqu'à plus soif de ressusciter, ou remémorer les déserts »)...

– 2) La question historique de l'innocence : sentiment pour l'humanité d'une culpabilité après Auschwitz et Hiroshima, sentiment qui, selon Theodor Adorno, aurait dû tuer l'expression littéraire et en particulier l'expression poétique (voir Paul Celan) et auquel la poésie, en particulier celle de Bonnefoy, s'enfermant dans une sorte de *hortus conclusus,* veut échapper par une innocence qui n'aurait pas été perdue, par une nouvelle simplicité :

> « Le fer des mots de guerre se dissipe
>
> Dans l'heureuse matière sans retour. »
>
> (*Pierre écrite,* 1965.)

– 3) La question poétique de l'innocence. C'est déjà l'innocence des *Songs of Innocence* de Willliam Blake, à la fin du XVIII^{e} siècle, l'« innocence » ou sa parodie grinçante *« innocince »* des paysans, chez Rimbaud (lettre de Laïtou, mai 1873), c'est l'innocence selon Giuseppe Ungaretti d'une parole déchargée de la mémoire, rendue à sa pureté et à sa force originelle, celle de *L'Allegria,* le recueil de 1931, celle dont on trouvera la théorie dans le recueil d'essais traduits en français par Philippe Jaccottet sous le titre *Innocence et mémoire :*

> « L'innocence, nous avons appris de quoi elle est faite. Elle nous est apparue, et nous a gardés sous ses ailes déjà grandes, à travers les bouleversements de notre vie. Elle occupait tout notre esprit. La mémoire avait un bandeau sur les yeux. Perdue, la notion de temps. »
>
> (Gallimard, 1969, p. 286.)

L'« Art de la poésie » se trouve bien décrit, dans le dernier poème de *Pierre écrite,* à la faveur d'une série d'actes de purification. La poésie devrait donc se purifier – et se purifier du roman...

On pourra encore dégager une autre problématique de la grande citation de Bonnefoy. Elle se placerait cette fois sous le signe d'une critique, et d'une triple critique, qui serait, elle aussi, fondatrice d'un plan :

– 1) Critique du roman :

a) « les pièges de la fiction » ;

b) « le miroir d'un ailleurs » ;

c) « l'autorité d'une forme ».

– 2) Critique du livre :

a) la « fatalité d'être un livre » ;

b) le livre comme fermeture ;

c) la limite de l'achèvement.

– 3) Critique de la raison poétique (je reprends ici le titre du beau livre de Claude Esteban, Flammarion, 1987) :

a) la somme d'une expérience ;

b) l'unité d'une substance ;

c) la purification, l'ordalie, dont le récit interrompu peut se poursuivre dans l'œuvre poétique.

On le voit, les trois sources de la problématique – ambiguïté, contradiction, paradoxe – ne suffisent pas pour rendre compte d'un tel foisonnement d'interrogations. Quelquefois elles se mêlent. Mais elles ont le mérite d'apporter un secours, et surtout de mettre sur la voie de la réflexion préalable, dont la dissertation de littérature comparée ne perdra jamais le fil.

---

1 Voir l'ouvrage d'Alain Montandon, *Les Formes brèves.* Hachette Supérieur, 1992, qui porte sur un ensemble à caractère nettement comparatiste.

2 *Einfache Formen.* Halle. Niemeyer. 1930 ; rééd. Tübingen, Niemeyer, 1982 ; trad. fr. Antoine-Marie Buguet. éd. du Seuil, coll. « Poétique ». 1972.

3 *Montaigne.* Francke Verlag, 1949 : trad. fr. Gallimard. 1968, p. 296.

4 « Nul n'a mieux timbré l'enveloppe inusable dans laquelle voyage, attrition de la réalité et de son revers, la parole qui penche pour le poème et. à l'instar de la déchirure, le devient » (« La Conversation souveraine », dans *Recherche de la base et du sommet, Œuvres complètes.* Gallimard. « Bibliothèque de la Pléiade ». 1983, p. 723).

5 *Œuvres romanesques et théâtrales complètes.* Gallimard. « Bibliothèque de la Pléiade ». 1979, p. 597.

6 *La Dissertation littéraire générale. Structuration dialectique de l'essai littéraire*, t. I. Hachette-Université. 1972, p. 23.

7 *Le Commentaire de texte littéraire.* Bordas. 1969, p. 8.

8 *Rilke par lui-même,* éd. du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1970, p. 10.

9 *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge,* 1910 : trad. fr. Maurice Belz. éd. du Seuil, 1966. coll. « Points », p. 7, p. 25.

10 *Die Dichterische Werke.* DTV Klassik. Salzburg. Otto Müller, 1972, p. 80-4. 95-97 : *Rêve et folie et autres poèmes,* trad. fr. Henri Stierlin. GLM, 1956, p. 73-84. 87-94.

11 *Comparaison n'est pas raison. La Crise de la littérature comparée,* Gallimard, coll. « Les Essais », 1963, p. 86-87.

12 « Faut-il réviser la notion de *Weltliteratur* ? », dans *Essais de littérature (vraiment) générale,* Gallimard, 1974, p. 19-20.

13 « Tandis que Verlaine et Rimbaud ont continué Baudelaire dans l'ordre du sentiment et de la sensation. Mallarmé l'a prolongé dans le domaine de la perfection et de la pureté poétique » (« Situation de Baudelaire », conférence de 1924 reprise dans *Variété II* en 1929 et dans les *Œuvres,* « Bibliothèque de la Pléiade », t. I. 1962, p. 598-613).

14 On trouvera cette citation dans le recueil des *Selected Essays ; Essais choisis,* trad. fr. Henry Fluchère, éd. du Seuil. 1950, p. 342.

15 *Critique et Vérité.* éd. du Seuil, 1966, p. 49 sqq.

16 Édition critique établie par Louis Louvet. Garnier, s.d., coll. « Chefs-d'œuvre de la littérature », p. 779. Le passage existe aussi, avec des variantes, dans les *Mémoires d'outre-tombe.*

17 Lettre à William York Tindall, citée dans la notice de Jacques Aubert pour *Musique de chambre, Œuvres,* t. I. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ». 1982, p. 1334.

18 *Les Figures du discours,* Flammarion, 1968, p. 137.

19 *Une parole exigeante. Le Nouveau Roman,* éd. de Minuit, 1964, p. 31.

20 « The Paradoxes of Christianity », chap. VI d'*Orthodoxy* (1909). La traduction de Claudel a été publiée dans *La Nouvelle Revue française* du 1*er* août 1910.

21 *Correspondance Claudel-Gide,* éd. de Robert Mallet, Gallimard, 1949, p. 172.

22 *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique.* L'Âge d'homme. 1982.

23 *After Babel. Aspects of Language and Translation.* Oxford University Press, 1975 ; trad. fr. Lucienne Lotringer, *Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction*, Albin Michel, 1978, p. 258. La citation est empruntée à *Zettel,* 698, de Ludwig Wittgenstein, Oxford, 1967, p. 121.

24 Trad. fr. de François Lopez dans l'anthologie bilingue. Gabriel Celaya. *L'Espagne en marche.* Seghers. 1961, p. 13.

25 *L'Art du roman,* Gallimard. 1986. « Folio » n° 2702, p. 25-26.

26 *Situations II.* Gallimard. 1948, p. 266.

27 *Les Testaments trahis,* Gallimard. 1993. « Folio » n° 2703, p. 274.

28 « Folio » n° 724, p. 138 ; « Folio » n° 2795, p. 150.

29 *Hamlet and Œdipus,* 1949 ; trad. fr. Anne-Marie Le Gall. Gallimard. 1967 : rééd. *Tel.* n° 50, p. 51.

CHAPITRE II
PAS À PAS

Comme la dissertation elle-même, la présentation de l'exercice a appelé la longue étape de réflexion qui précède. Elle est indispensable avant toute réalisation, et il serait grandement imprudent de se mettre à écrire sans avoir pesé les termes du sujet, sans avoir dégagé le problème et sans avoir essayé de faire apparaître les implications diverses du sujet. Les « corrigés » qui seront donnés dans la troisième et la quatrième partie de ce livre seront généralement précédés de réflexions ou de remarques préliminaires correspondant à ce moment préparatoire.

Mais doit venir, et assez vite, le moment de la réalisation, qui ne se confond pas entièrement avec celui de la rédaction. À partir de l'explication qui a pu être faite du sujet, il convient d'établir un plan, avant même d'écrire l'introduction, de développer chacune des parties et d'aboutir à une conclusion.

Je me propose de suivre ces étapes pas à pas, en me plaçant d'abord à un point de vue théorique, mais en proposant très vite des premières illustrations.

I – LE PLAN

Dans les exemples pris pour illustrer la mise en place de la problématique, j'ai déjà voulu montrer que de l'explication même du sujet jaillissait une ou des possibilités de plan. Cette démarche est la plus naturelle. Mais il est possible que la suggestion qui s'est ainsi présentée ne soit pas la meilleure, qu'elle ait besoin d'être amendée. Si l'on hésite entre plusieurs possibilités, il faut parier pour celle qui semble devoir être la meilleure. Les candidats croient souvent qu'il n'existe, pour un sujet donné, qu'un bon plan. Rien n'est plus faux. Et le correcteur est tout prêt à

admettre des plans auxquels il n'a pas pensé, s'ils se révèlent intéressants et clairs.

Sans chercher à établir un système de la dissertation, qui serait trop contraignant, on peut dire qu'il existe globalement trois familles de plan.

I. 1. Le plan dialectique

Il suit la ligne d'une discussion tendue du début à la fin, d'un seul tenant, mais en trois moments : thèse, antithèse, synthèse. La triade est fameuse, trop peut-être, et, dans son schématisme même, elle prête à sourire. C'est qu'on en a une conception trop souvent sommaire, pour ne pas dire caricaturale : le « oui, non, si », qu'on pouvait voir recommandé encore il n'y a pas si longtemps dans certains manuels, et qui exposerait au risque mortel de contradiction interne. La thèse ne doit consister ni en une redite, ni en une paraphrase des termes du sujet ou de la citation qu'il contient ; mais on procède à une élucidation méthodique, intelligente et critique. L'antithèse n'a pas à être conçue comme la négation brutale de la thèse, mais comme un faisceau d'objections possibles ou, mieux encore, une série de nuances à apporter. La synthèse ne tend pas désespérément à réunir des points de vue contraires, mais à assouplir la position initiale, à déplacer le point de vue, à approfondir les difficultés que la mise en question a fait jaillir. Exemple :

Peut-on parler de rupture entre le Moyen Âge et la Renaissance ?

C'est un sujet qui ressemble fort à une question de cours, mais qui doit être traité à partir d'une problématique large, celle de la continuité, ou de sa solution, en histoire littéraire.

A. Thèse : La Renaissance se définit apparemment comme une rupture avec le Moyen Âge.

a) Naissance de l'esprit critique :

– 1) critique philologique : le cardinal Bembo demande l'autorisation de ne pas lire son bréviaire, dont il juge le latin mauvais ;

– 2) critique du principe d'autorité : défense du libre arbitre humain par Érasme ;

– 3) critique de la religion : satire du clergé chez Rabelais ou Ulrich von Hutten ; collusion de la Renaissance et de la Réforme.

b) Naissance de courants philosophiques à la mesure de l'homme :

– 1) invasion des philosophies antiques (platonisme de Marsile Ficin, stoïcisme de La Boétie) ;

– 2) courant naturaliste (Rabelais, Montaigne) ;

– 3) courant rationaliste (Pomponazzi). c) Retour aux genres et aux styles antiques :

– 1) rupture avec les genres médiévaux et la grande rhétorique ;

– 2) imitation des anciens (Du Bellay, *Défense et Illustration de la langue française*) ;

– 3) invasion de la mythologie (Ronsard, Camoens).

B. ANTITHÈSE : Que de survivances médiévales pourtant !

a) Les limites de l'esprit critique :

– 1) l'autorité des anciens en matière de science n'est pas plus contestée qu'au Moyen Âge ;

– 2) ni la libre pensée ni l'athéisme ne sont répandus. Érasme se remet finalement entre les mains de Dieu.

b) Permanence des courants mystiques, en particulier en Espagne (Teresa de Cepeda y Ahumada, San Juan de la Cruz), en Italie, dans les Flandres.

c) Fidélité à certains legs dans l'histoire littéraire du Moyen Âge :

– 1) le latin comme langue littéraire et comme langue d'idées (*Utopia* de Thomas Morus) ;

– 2) sur scène, le mystère et la moralité poursuivent leur histoire (*autos* de Gil Vicente) ;

– 3) le roman de chevalerie lui-même subsiste (les *Amadis de Gaule,* qui tourneront la tête au Don Quichotte de Cervantès) ;

– 4) le goût de la somme (Pic de la Mirandole, Étienne Dolet).

C. SYNTHÈSE : Comment s'effectue le passage.

a) À la notion de sommes, où tout serait dit une fois pour toutes, se substitue, même chez ceux qui ont le goût du savoir encyclopédique (Rabelais), l'idée d'un progrès de la connaissance. Le Moyen Âge apparaît alors comme une étape, insuffisante, mais nécessaire.

b) En religion, le débat porte plus sur les formes que sur la croyance elle-même.

c) Dans le domaine littéraire :

– 1) il faut tenir compte du fait que certains hommes du Moyen Âge étaient des prérenaissants (hellénisme de Villon ; critique de l'idéal chevaleresque chez Commynes) ;

- 2) la grande rhétorique reste ancrée dans les habitudes de l'homme de la Renaissance (on trouve des « vers rapportés » dans *L'Olive* de Joachim du Bellay, dans les *Amours* d'Étienne Jodelle (« Des Astres, des forêts et d'Achéron l'honneur », ou sonnet de la triple Diane), dans les *Sonnets de la mort* de Jean de Sponde ;

– 3) le modèle italien des poètes de la Renaissance, Pétrarque, n'est-il pas, ne serait-ce que par ses dates (1304-1374), un homme du Moyen Âge ?

I. 2. Le plan explicatif

Il est le résultat direct d'une analyse, d'une explication du sujet, conformément à la démarche dont il a été rendu compte plus haut. Un tel plan est opportun quand le sujet propose une citation longue à commenter. En scindant cette citation, en retenant les fragments les plus significatifs, on pourra déjà suggérer des points successifs à traiter, qui deviendront les

différentes parties de la dissertation. Le danger serait de s'en tenir à une simple contraction de la citation, à un résumé de texte promu au rang de canevas dissertatoire. On risquerait de verser dans la paraphrase inefficace.

Ce danger peut être écarté si l'on veut bien prendre les précautions suivantes : dégager de la citation proposée une problématique, non les éléments d'un résumé ; constituer les articulations du développement d'après les éléments de cette problématique, non d'après les *membra disjecta* de la citation ; organiser à l'intérieur de chaque partie une discussion de chaque composante ainsi dégagée. La dialectique s'installera à l'intérieur de chaque partie, au lieu de constituer le cadre de l'ensemble. Exemple :

> En 1893, Tchekhov, après avoir lu *Le Docteur Pascal* de Zola, écrivait à Souvorine : « Ce roman est bon ; le meilleur personnage n'est pas le médecin qui est artificiel, c'est Clotilde. » Quelques mois plus tard, son jugement se précise : « *Le Docteur Pascal* est un livre bien composé, mais le fond en est mauvais. Quand je souffre de dérangements d'estomac, la nuit, je mets sur mon ventre un chat qui me tient lieu de cataplasme. Clotilde ou Avissage, c'est le chat qui chauffe le roi David ; elles n'ont pas d'autre mission que de réchauffer un vieillard. [...] Je suis fâché que Clotilde ne soit pas aimée par quelqu'un de plus jeune et de plus fort. Ce vieux roi David qui s'épuise entre les bras d'une jeune fille me fait penser à un melon déjà touché par la gelée d'automne et qui a l'ambition de mûrir encore [...]. Je ne vois pas d'inconvénient à ce que Pascal ait dormi avec une jeune fille, c'est son affaire, mais il est regrettable que Zola ait loué la conduite de Clotilde et appelé amour un sentiment dépravé. »

Ces lettres datent de l'année même de la publication du dernier volume de la série des *Rougon-Macquart, Le Docteur Pascal :* la première est du 24 août, la seconde du 11 novembre. On les trouvera dans la *Correspondance d'Anton Tchekhov* traduite par Denis Roche (Plon, 1956, p. 221 et 223-224). Il faut s'élever au-dessus de ce qu'il y a de descriptif dans ces deux lettres

de Tchekhov et mettre en valeur le problème général de la sympathie littéraire : l'écrivain russe fait, à propos du *Docteur Pascal,* de la critique à laquelle on pourrait donner moins le nom de « critique de sympathie » que celui de « critique d'antipathie ».

On pourrait établir à partir de là deux plans, dont le premier est plus (et sans doute trop) immédiat, dont le second est plus dirigé par la problématique même.

Premier plan

A. Une critique du personnage du D^{r} Pascal :

a) portrait du D^{r} Pascal en vieillard frileux (thématique des générations) ;

b) portrait du D^{r} Pascal en roi David (mythe de David et Bethsabée) ;

c) portrait du D'Pascal en melon (chute toute... naturaliste).

B. Une critique du personnage de Clotilde :

a) relation de proximité (le chat dans la maison) ;

b) relation de dissonance (jeune/vieux) ;

c) relation d'inutilité (le vieillard ne peut apporter à la jeune femme la force dont elle a besoin).

C. Une critique de Zola lui-même :

a) éloge de la forme (la composition), mais critique du fond ;

b) critique de l'amoralisme de Zola (il a « loué la conduite de Clotilde » qui s'est donnée à Pascal et a « appelé amour un sentiment dépravé ») ;

c) critique de la complaisance de Zola à l'égard de ses personnages (et on sait qu'elle s'explique par sa liaison avec une jeune femme, Jeanne Rozerot).

Deuxième plan

A. Éléments de sympathie :

a) sympathie d'artiste : l'éloge de la composition romanesque ;

b) sympathie d'homme vivant dans un corps : la souffrance appelle un cataplasme ;

c) sympathie intellectuelle : Tchekhov est prêt à admettre, intellectuellement, qu'un homme âgé ait le désir de dormir avec une jeune fille.

B. Éléments d'antipathie :

a) antipathie à l'égard de Clotilde qui accepte une fonction qui la réduit à une utilité ;

b) antipathie à l'égard du D^{r} Pascal, qui ne se rend pas compte qu'il est trop tard pour mûrir encore ;

c) antipathie à l'égard de Zola, et de sa complaisance à l'égard d'une situation et d'une conduite que Tchekov réprouve au nom de la morale.

C. Les vraies exigences :

a) l'adéquation de la forme et du fond ;

b) l'accord des âges ;

c) la justesse dans les définitions : l'utilisation par Zola du mot « amour ».

À travers cette analyse, Tchekhov remet en question le sursaut d'optimisme de Zola à la fin des *Rougon-Macquart,* et on conçoit que la possibilité en échappe à l'écrivain russe, connu pour son profond pessimisme.

I. 3. Le plan descriptif

Il s'attache à décrire les différents aspects d'une notion fondamentale contenue dans le sujet ou dans les textes dont il parle. Les deux exemples précédents font passer d'un plan de type explicatif à un plan qui est déjà de type descriptif : le premier joue avec des éléments de la citation, le second s'organise plutôt à partir d'un approfondissement de la notion de sympathie, implicite, ainsi que son contraire, dans les lettres de Tchekhov. Là encore, une dialectique interne doit être aménagée, avec une dynamique qui doit précisément éviter les inconvénients de la description pure. Exemple :

Comment s'est manifestée l'influence de Jean-Jacques Rousseau sur la sensibilité préromantique ?

Ce sujet classique, qui se trouve largement traité par exemple dans l'ouvrage de Charles Dédéyan, *Jean-Jacques Rousseau et la sensibilité littéraire à la fin du XVIII*^{e} *siècle* (SEDES), aboutissement d'un cours de licence traité dans l'ancienne Sorbonne, met en face d'un phénomène étrange : le « culte du moi » vers lequel tend la sensibilité préromantique, loin d'être individuel, est collectif (c'est le paradoxe qui préside à la mise en place de la problématique) ; et cette forme de sensibilité moderne a un « ancêtre », Jean-Jacques Rousseau.

Les grandes caractéristiques communes à la sensibilité de Rousseau et à la sensibilité préromantique permettront d'établir par exemple le plan suivant :

Le plan

A. LE DÉSENCHANTEMENT

a) Sentiment d'avoir été frustré par le destin. Saint-Preux, dans *La Nouvelle Héloïse :* « Il me semblait que la destinée me devait quelque chose qu'elle ne m'avait pas donné. » Werther, dans le roman par lettres de Goethe, *Die Leiden des Jungen Werthers :* « Nous restons là dans notre

pauvreté, dans nos étroites limites, et notre âme assoiffée se tend vers le rafraîchissant breuvage qui lui a échappé. »

b) La passion a été déçue. Julie, dans *La Nouvelle Héloïse :* « L'amour est éteint, il l'est pour jamais, et c'est encore une place qui ne sera point remplie. » Goethe, dans un poème envoyé à Charlotte von Stein, le 14 avril 1776 :

« Warum gabst du uns die tiefen Blicke.
Unsre Zukunft ahndungsvoll zu schaun,
Unsrer Liebe, unserm Erdengliicke
Wähnend selig nimmer hinzutraun »

« Pourquoi nous donnas-tu de profonds regards, tels
Qu'en un pressentiment nous voyons l'avenir.
N'ayant ainsi jamais l'heureuse illusion
De croire en notre amour, notre bonheur terrestre[1] ? »

c) Les déceptions réduisent à néant les espérances futures. Saint-Preux : « Cette éternité de bonheur ne fut qu'un instant de ma vie » ; et, quand le bonheur revient, il le sait si fragile qu'il n'ose plus le goûter. Le René de Chateaubriand s'estimera, lui aussi, « détrompé avant d'avoir joui ».

B. L'ASPIRATION À L'INFINI

a) Révolte qui pousse à briser le cadre où l'on est enfermé, la société, qui « est l'ennemi nécessaire des individus (Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*), et à laquelle Jean-Jacques Rousseau n'a cessé de s'attaquer.

b) Instable, indésirable, le héros est contraint au voyage. Il peut être le voyage réel : Saint-Preux rêve d'être englouti dans la mer immense dont les flots pourraient recouvrir son cœur agité ; Werther se lance dans des courses effrénées à travers la campagne.

c) Le héros peut aussi aspirer à s'envoler vers l'ailleurs, vers l'infini même : *Troisième lettre à Malesherbes* de Jean-Jacques Rousseau ; Faust dans l'*Urfaust* ; appel lancé aux constellations par Jacopo Ortis ; Coleridge, *Ode à la Liberté.*

C. LA VOLUPTÉ DE LA DOULEUR

a) Un dolorisme qui ne va pas sans une certaine complaisance. Rousseau juge que « les blessures de la sensibilité sont aimées pour elles-mêmes, car elles font vivre et leur amertume est savourée ». L'*Oberman* de Senancour jugera que cette « volupté de la mélancolie » est « la plus durable des jouissances de son cœur », un « charme plein de secrets qui le fait vivre de ses douleurs et s'aimer encore dans le sentiment de sa ruine » (lettre XXIV).

b) Enchantement devant les richesses du moi : « l'univers entier disparaît devant moi » (Rousseau, *Confessions*) : « Je rentre en moi-même et j'y trouve un monde (Goethe, *Les Souffrances du jeune Werther*).

c) Plénitude atteinte grâce à la limite indécise qui s'est établie entre le moi et la nature. Cinquième des *Rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau. Werther : « Tout flotte, tout vacille à tel point devant mon âme que je ne puis serrer un contour. »

« Arracher » le plan à la description pure

Sans doute trouvera-t-on encore bien descriptif sous cette forme un plan qui pourrait être celui d'une leçon plus que celui d'une dissertation. L'effort supplémentaire consistera précisément à arracher, en quelque sorte, le plan descriptif à la description, en tout cas à la description pure, même si l'on n'est pas aidé par la formulation toute scolaire du sujet. On y parviendra en donnant une forme plus problématique à chacun des trois centres d'intérêt ainsi dégagés :

A. LE DÉSENCHANTEMENT

Comment l'enchantement procuré aux précurseurs du romantisme par la lecture de Rousseau peut-il être conciliable avec leur désenchantement ? Et le désenchantement préromantique exclut-il un certain enchantement (voir le chapitre sur Chateaubriand « L'Enchanteur », dans le livre d'Yves Vadé, *L'Enchantement littéraire. Écriture et magie de Chateaubriand à Rimbaud*)[2].

B. L'ASPIRATION À L'INFINI

Le préromantique peut sembler impatient de la limite, et pourtant son aspiration à l'infini, parfois si théâtrale (René : « Levez-vous vite, orages désirés »), est compatible avec le culte du petit (mis en valeur par Jean-Pierre Richard dans son livre *Paysage de Chateaubriand* : « Chateaubriand aime la petitesse, il le professe en maint passage des *Mémoires.* Son goût naturel le porte vers le menu, vers l'insignifiant : "qu'il fallait peu de chose à ma rêverie"[3] »). D'où la tentation de la clôture, qui s'oppose à celle du désert, dans *Atala* et dans *René.*

C. LA VOLUPTÉ DE LA DOULEUR

Elle est paradoxale dans son essence même. Mais elle est surprenante aussi parce que, née chez Rousseau de l'intimité de l'être, elle se trouve remise en question quand la douleur naît de l'Histoire, donc de l'extérieur. Faut-il admettre, avec Robert Mauzi dans *L'Idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIII*^{e} *siècle,* que « le plus significatif est que l'élaboration voluptueuse porte non sur les états d'âme, mais sur les objets. La volupté n'est pas une technique de la vie intérieure. Elle s'aménage exclusivement de l'extérieur »[4] ?

En définitive, la sensibilité de Jean-Jacques Rousseau, qui est sans doute une source de la sensibilité préromantique, en est aussi un miroir, et il n'est pas sûr que le reflet se confonde toujours avec l'image.

II – DU PROBLÈME AU PLAN

Il est bon de marquer ici un temps d'arrêt – Joyce dirait une « stase » – pour essayer de mieux faire apparaître le passage, comme naturel, et en tout cas logique, du problème au plan. Je prendrai comme exemple de nouveau la question intitulée « Le roman du poète », avec le programme constitué par les trois textes de Rilke, de Joyce et de Cendrars. Trois sujets, numérotés I, 2 et 3, permettront de faire apparaître les trois types de problème et les trois types de plan précédemment dégagés, ainsi que la

correspondance qui semble s'établir de tel type de problème à tel type de plan.

II. 1. Sujet n° 1

Philippe Jaccottet a noté, à propos des *Cahiers de Malte Laurids Brigge,* l'intervention des « *figures* exemplaires ou tutélaires ». Peut-on retrouver ce type d'intervention dans *Portrait de l'artiste en jeune homme,* dans *Le Lotissement du ciel* et pensez-vous que ce soit caractéristique du roman du poète ?

La citation proposée est extraite du *Rilke par lui-même* de Philippe Jaccottet[5], transparent essai écrit par un poète sur un autre poète dont il a été à la fois le traducteur et le commentateur. Poète parmi les « images fugaces » (« Images plus fugaces/que le passage du vent/bulles d'Iris où j'ai dormi ! ». *Airs,* 1967[6]), Jaccottet situe le poète parmi des figures de défunts liées à l'enfance, dans « Travail du poète » (*L'Effraie* 1954)[7], et lui cherche une figure tutélaire de berger :

> « L'ouvrage d'un regard d'heure en heure affaibli
> n'est pas plus de rêver que de former des pleurs,
> mais de veiller comme un berger et d'appeler
> tout ce qui risque de se perdre s'il s'endort. »

Chacun des termes de la citation proposée pourrait être considéré comme ambigu (polysémie de « figure », d'« exemple », de « tutelle » même, qui peut être autorité (sens 1 de Littré) ou protection (sens 3). On peut aussi faire apparaître à propos des figures, et sans chercher à les préciser davantage, qu'elles ont été ballottées entre l'exemplaire et le tutélaire, ce qui leur confère, sinon une ambiguïté, du moins une ambivalence.

On peut se contenter d'approfondir la notion d'« exemple », cette notion étant considérée comme le pivot de la citation à commenter. Plusieurs valeurs seront alors dégagées :

– Sens 1 : l'exemple comme *illustration* – et ce sera aussi le sens 1 de « figures ». C'est ce qu'on suggère déjà quand on demande que la démonstration, dans la dissertation, soit soutenue par des exemples. Ainsi, dans *Le Lotissement du ciel,* Blaise Cendrars note-t-il que, dans les procès de béatification en instance à Rome, on trouve plusieurs cas de lévitation[8] – et ce sont autant d'exemples pour illustrer le phénomène qui l'intéresse et qui peut correspondre à ce que, pour le poète, Baudelaire appelait « Élévation » dans *Les Fleurs du mal.*

– Sens 2 : l'exemple *(exemplum)* est conçu comme modèle exemplaire, comme paradigme. On retrouverait alors le sens biblique du mot « figures » (quand, dans l'Ancien Testament, Josué est déjà un modèle de Jésus-Christ dans le Nouveau Testament). Le poète heureux non nommé (nous savons que c'est Francis Jammes, le poète d'Orthez) que Malte Laurids Brigge imagine dans une maison calme au milieu de la montagne est pris pour modèle : « C'est justement ce poète que j'aurais voulu devenir », dit le jeune Danois (trad. M. Betz, p. 43).

– Sens 3 : l'exemple est si haut placé qu'il devient figure tutélaire, patronage. Saint Joseph de Copertino, exemple (illustration) de la lévitation, exemple (modèle) d'envol en extase (p. 218), est considéré, dans le titre même de la seconde partie du livre, comme « le nouveau patron de l'aviation » ; il devrait être le saint patron de Rémy, l'aviateur, le fils de Cendrars, « un saint protecteur [...]. Quelqu'un à qui l'on peut s'adresser dans ses prières. C'est une personnification de l'ange gardien [...] » (p. 43). Comme un automobiliste du dimanche a une médaille de saint Christophe, l'aviateur devrait avoir une image protectrice de saint Joseph de Copertino. Si Malte ne semble pas avoir son saint Malte, Stephen Dedalus a pour patron saint Étienne et le prêtre, le directeur de Belvedere College qui veut faire de lui le jésuite Stephen Dedalus, l'invite à offrir une neuvaine à son saint, « le premier martyr, dont l'influence est si puissante auprès de Dieu » (chap. IV, p. 241). Rilke prend quelque distance à l'égard des saints dans un feuillet des *Cahiers de Malte Laurids Brigge* où est évoquée la tentation de saint Antoine, et où les saints sont définis comme des « hommes pleins de zèle et trop pressés, qui voulaient tout de suite et à tout prix aborder Dieu » (alors que, pour Rilke, il faut savoir longuement attendre un Dieu à venir, dans le long travail qui nous sépare de Lui, p. 162). Stephen substitue au

patron chrétien qui lui sert de prénom un patron antique qui correspond à son nom, Dédale, celui qui s'envola de Crète comme il va s'enfuir d'Irlande, celui qui construisit le Labyrinthe comme il rêve de construire son œuvre. Le livre s'achève sur une prière à ce saint païen, et c'est la dernière notation du journal de Dedalus Jr. :

« Old father, old artificer, stand me now and ever in good stead. »

« Antique père, antique artisan, assiste-moi maintenant et à jamais » (p. 362).

À cet approfondissement d'un terme central, qu'on peut placer sous le signe de l'ambiguïté, correspond aisément un plan descriptif, dont les éléments successifs semblent naître de la polysémie de ce terme :

A. DES FIGURANTS

a) Les passants de Paris, dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge.*

b) Les camarades d'études dans *Portrait de l'artiste en jeune homme* (élèves sadiques de Clongowes, comme Vincent Héron ; séminaristes en puissance, à Belvedere ; types d'étudiants irlandais à Trinity College).

c) Les passagers dans *Le Lotissement du ciel :* passagers du bateau, le *Gelria,* qui transporte Blaise Cendrars du Brésil en France, passagers de voiture ou de train, en temps de guerre ou en temps de paix.

B. LA CHARGE ALLÉGORIQUE

a) La figure comme révélatrice de l'intime d'un secret (par exemple le Terrible) dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge.* b) Les figures de l'autre (*aliud*) dans *Portrait de l'artiste en jeune homme :* Davin, par exemple, dans le chapitre V, est le paysan irlandais que Stephen, aspirant-poète, ne veut pas être (*cf.* la crainte qu'a eue Rimbaud de se retrouver « paysan »).

c) Les figures du merveilleux dans *Le Lotissement du ciel* (le sept-couleurs, p. 24-25).

C. LA PROTECTION

a) La figure ou les figures de la mère (Abelone, substitut de la mère, sa sœur, dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge ;* la mère, finalement rejetée en même temps que la religion, dans *Portrait de l'artiste en jeune homme ;* la mère défunte avec ses chapeaux à plumes dans le post-scriptum du « Jugement dernier », première partie du *Lotissement du ciel*).

b) L'autre père ou le saint patron : Stephen substituant aussi Dédale à son père Simon Dedalus ; le poète cherchant lui aussi à être un lévité dans *Le Lotissement du ciel.*

c) L'idole : la Dame à la licorne, qui devient Dame à l'ostensoir, dans les tapisseries du Musée de Cluny décrites dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* (p. 114-117) ; Emma Clery, fausse idole et fausse source de poésie dans *Portrait de l'artiste en jeune homme ;* la Sarah-Bernhardt du *Lotissement du ciel,* idole à laquelle le docteur Oswaldo Padroso – le mauvais poète – se trouve passionnément attaché, celle qui inspire d'une autre manière l'auteur du *Lotissement du ciel.*

II. 2. Sujet n° 2

Le roman du poète, écrit Colette Astier, est le lieu de « stratégies susceptibles de faire entrer le non-romanesque dans le roman ».

La formule vous semble-t-elle justifier l'entreprise de Rilke dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge,* de Joyce, dans *Portrait de l'artiste en jeune homme,* de Cendrars dans *Le Lotissement du ciel ?*

La citation est extraite de la présentation de cette question que posa Colette Astier dans le recueil d'articles *Le Roman du poète*[9].

Le sujet permet aisément de mettre en relief les termes d'une contradiction : opposition entre « non-romanesque » et « roman » ; gageure qu'il y a à introduire du « non-romanesque » dans le « roman » ; stratégie littéraire qui est tentative de conciliation des inconciliables. Le jeu des

oppositions conduirait facilement jusqu'au paradoxe. Mais on se contentera, au moins dans une phase préparatoire, de faire miroiter les contraires.

Le jeu des termes contradictoires mène aisément au plan dialectique. Et il est probablement le plus adapté à un sujet de ce genre.

A. LA GAGEURE (thèse)

a) Définition du non-romanesque : ce qui relève de la poésie (la villanelle dans *Portrait de l'artiste en jeune homme*) ; ce qui ressortit à la création poétique (des échecs de Malte à la fragile illumination de Stephen sur la plage de Dolly-mount) ; le banal qui peut être source de poésie.

b) Définition des stratégies : conjurer l'impossible, dépasser la traditionnelle opposition des genres, faire échec au romanesque.

c) Définition du procédé : « faire entrer », méthode moins offensive qu'insidieuse, ou du moins insinuante. Mais la volonté de pénétration ne signifie nullement que la matière romanesque soit évacuée.

B. MAINTIEN DU ROMANESQUE (antithèse)

a) Le progrès d'une existence, ou le *Bildungsroman* du poète (ligne d'une biographie).

b) L'aventure : le séjour de Malte à Paris : l'envol de Stephen ; Cendrars le « bourlingueur ».

c) Les masques de la fiction : les fantasmes de Malte ; les romans possibles de Stephen ; les écarts de Cendrars par rapport à sa biographie.

C. LES CONDITIONS NOUVELLES DE LA FRAGMENTATION (synthèse)

a) La place faite au poème, et les effets de citation : rares dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge,* divers et progressifs dans *Portrait de l'artiste,* volontiers provocateurs dans *Le Lotissement du ciel.*

b) La dispersion des éléments romanesques : entrelacs du présent et du passé dans *Malte :* ruptures dans *Portrait de l'artiste ;* bouleversement de la chronologie dans *Le Lotissement du ciel.*

c) L'éclatement du matériau romanesque : il existe, mais il est peut-être traité moins romanesquement que poétiquement. Problème du récit poétique. C'est moins le non-romanesque qui s'insinue et entre, que le romanesque qui se tend et quelquefois cède la place sans jamais la perdre.

II. 3. Sujet n° 3

Maurice Blanchot propose dans *L'Écriture du désastre* les équivalences suivantes : « Écrire son autobiographie soit pour s'avouer, soit pour s'analyser, soit pour s'exposer aux yeux de tous, à la façon d'une œuvre d'art, c'est peut-être chercher à survivre, mais par un suicide perpétuel – mort totale en tant que fragmentaire. S'écrire, c'est cesser d'être pour se confier à un hôte – autrui, lecteur – qui n'aura désormais pour charge et pour vie que votre inexistence. » Ces propositions vous semblent-elles éclairer la part d'autobiographie dans les romans du poète, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge, Portrait de l'artiste en jeune homme* et *Le Lotissement du ciel ?*

La citation est extraite d'un livre qui se situe tard dans la carrière de Maurice Blanchot[10]. On sait que le grand critique pense par paradoxes, et c'est bien d'un paradoxe qu'il s'agit ici. En resserrant les termes, on peut présenter ainsi ce paradoxe : l'autobiographie, dans les romans du poète, au lieu d'être une manière d'assurer sa survie, serait une manière de mourir.

Ce paradoxe s'éclairera à la lumière du paradoxe de l'*expérience,* qu'on trouve un peu plus haut dans *L'Écriture du désastre :*

> « L'expérience, dans la mesure où elle n'est pas un événement vécu et ne met pas en jeu le présent de la présence, est déjà une non-expérience (sans que la négation la prive du péril de ce qui se passe, toujours dépassé), excès d'elle-même où, tout affirmative qu'elle soit, elle n'a pas

lieu, incapable de se poser et reposer dans l'instant (fût-il mobile) ou de se donner dans quelque point d'incandescence dont elle ne marque que l'exclusion. »

On peut simplifier en disant que l'expérience, étant passée, est déjà frappée de non-existence et donc de mort.

Ce sujet à paradoxe appelle d'autant plus un plan explicatif que la citation est longue, complexe, et a besoin d'être éclairée. On peut en dégager les propositions suivantes, qui devraient permettre et de mieux la comprendre et d'en épuiser l'examen :

A. MOURIR = REJETER DANS LE PASSÉ

Il est frappant que l'apologie poétique de l'expérience dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge* (p. 25 « les vers [...] sont des expériences *[Erfahrungen]*. Pour écrire un seul vers, il faut avoir vu beaucoup de villes, d'hommes et de choses, il faut connaître les animaux [...] ») soit suivie d'un retour vers le passé danois de l'enfance et de l'adolescence qui devient de plus en plus envahissant, alors que Malte, à Paris, voulait être un poète du *voir* recueillant la leçon de Cézanne. Cette invasion de la mémoire vient-elle ruiner la poétique « réaliste » du *sehen ?* Comme celui de Malte, le passé de Cendrars est plein de morts (à commencer par Rémy, dont le livre est à tant d'égard le tombeau) ; mais il y a chez lui une volonté tenace de vivre et de faire revivre, et bien souvent comme une jubilation du souvenir.

B. MOURIR = CÉDER À L'AUTRE

Ce serait le fait, non seulement de celui qui compose un roman du poète, mais de tout écrivain. En écrivant pour les autres, il se sacrifie, comme le pélican d'Alfred de Musset. En livrant le plus intime de sa vie, il se dépouille ou, comme l'écrit Blanchot, il se suicide. Mais écrire des *« Aufzeichnungen »* comme Malte (carnets ou cahiers), tenir un journal, comme le fait Stephen à la fin de *Portrait de l'artiste* (et le roman conduit naturellement à cela), assembler ses souvenirs en une « rhapsodie », comme le fait Cendrars, c'est toujours écrire sur soi pour soi. Le récit poétique

passe ici par le récit intime, que l'écrivain, ou l'écrivain représenté, destine d'abord à lui-même, avant de le livrer à l'autre, au lecteur.

C. MOURIR = SE VOLATILISER DANS LE FRAGMENTAIRE

C'est le « désastre » tel que le définit Blanchot dans son livre, désastre qu'il illustre souvent par le fragmentaire. On pense au « Tombeau d'Edgar Poe » de Mallarmé : « Calme bloc oublié chu d'un désastre obscur ». « Le fragmentaire, plus que l'instabilité (la non-fixation) promet le désarroi, le désarrangement » (*L'Écriture du désastre,* p. 17). Il faut envisager ici non la chute icarienne de Rémy, pas même la chute icarienne d'un livre comme *Le Lotissement du ciel,* mais l'écriture du fragment dans les trois livres : blancs, ajouts marginaux, inachèvement dans *Malte* ; blocs de passé dans *Portrait de l'artiste,* qui ne se présente pas comme une narration intégrale et suivie ; pratique du fragment (la deuxième partie), jeu avec des éléments divers apparemment jetés en vrac, dans *Le Lotissement du ciel.* Mais cette diffusion de l'expérience n'est ruineuse ni pour l'écrivain, ni pour l'œuvre : les arêtes sont plus vives, les brisures elles-mêmes sont riches d'expression, la vie du roman du poète naît de cette fragmentation. Cendrars peut rapprocher « La Mort. La Vie » (p. 224). Et c'est au fragment qu'il appartient, dans la seconde partie du livre, de dire la parole la plus pleine (§ 76, « Seul Dieu parle », p. 236).

III – L'INTRODUCTION

Les éléments désormais en place permettent d'aborder la composition et la rédaction de l'introduction. Il serait illusoire en effet de croire qu'on peut se mettre immédiatement après une lecture plus ou moins distraite du sujet à cette entrée en matière dont la conception est délicate et la réalisation décisive. Une introduction manquée sera bien souvent l'annonce d'une dissertation manquée. Cela ne signifie pas, bien sûr, que le correcteur se contentera de lire ce début pour juger sommairement du reste.

Les règles sont précises, et on aura intérêt à les respecter scrupuleusement, sans pourtant donner, dans la rédaction, l'impression

d'être enfermé dans un carcan. La rigueur n'exclut pas la souplesse dans la présentation. Le schéma-type d'une introduction comprend quatre éléments obligés : – 1) Un préambule qui sert, précisément, à introduire le sujet. Trop souvent, en effet, le candidat commence d'une manière abrupte, parlant d'entrée de jeu de « *ce* jugement », « *cette* formule », « *cette* citation », sans avoir pris soin de les amener et de les présenter. Il est tout aussi abrupt d'asséner brutalement les noms des écrivains concernés, les textes au programme. Tout cela appelle de minutieuses préparations. Le préambule correspond à ces préparations-là.

On évitera la citation initiale, qui détournerait de celle que le sujet propose de commenter : faussement brillant, ce procédé n'est pas nécessairement à l'avantage de celui qui se contente de la « seconde main ». On proscrira aussi des formules très générales, qui peuvent faire figure de truismes : « de tout temps on a pensé que », « depuis qu'il existe, l'homme s'est demandé si », etc. Une idée générale constitue un bon point de départ, à condition qu'elle ne soit pas trop banale, à condition aussi qu'elle introduise effectivement au sujet.

– 2) Un exposé de la citation ou de la question, selon le type de sujet. On évitera, s'il s'agit d'un sujet à question, de la répéter platement. Si la citation est brève, on pourra se contenter de la reproduire. Mais il est mieux de déjà la mettre en perspective et de l'infléchir dans le sens de son propre discours. Si la citation est longue, on opérera des prélèvements significatifs, ceux dont on aura besoin par la suite, surtout si on adopte un plan de type explicatif. Dans tous les cas cet exposé ne doit être ni trop long, ni diffus. On en attend une présentation sobre et efficace.

– 3) Une mise en place de la problématique. Elle aura été soigneusement préparée dans la phase initiale de travail de réflexion sur le sujet. C'est l'élément décisif, car c'est à partir de lui que le correcteur pourra voir si le sujet a été compris, si l'examen en est correct, si une interrogation sert de support à la discussion qui va suivre dans le corps de la copie. La rédaction gagne ici à être serrée. C'est une sorte de *strette* conceptuelle.

– 4) L'annonce du plan. Elle doit être claire sans être didactique ni pesante. Trop souvent elle est soit escamotée, soit présentée d'une manière trop didactique pouvant aller jusqu'au grotesque. Nette – ne serait-ce que

pour que le correcteur soit ensuite, sans numérotation aucune, guidé dans la lecture de la copie –, elle doit pourtant être discrète et aussi brève que possible. Toute présentation sous forme de tableau est proscrite. La succession des phrases interrogatives correspondant à chacune des parties du plan est une facilité et prend trop l'allure d'une leçon.

On le voit, l'introduction appelle donc un soin particulier, et elle permettra vite de reconnaître les mérites d'une rédaction ingénieuse. On ne saurait trop en recommander l'apprentissage patient et attentif. L'allégement est encore plus nécessaire pour une dissertation de littérature comparée que pour une autre, en raison de l'abondance des considérants et de l'ampleur du corpus de textes. Même dans ce cas, elle ne doit pas être trop longue. Une demi-page ou trois quarts de page grand format paraissent la bonne mesure, entre la présentation cavalière et le délayage inopérant.

On reprendra ici le sujet n° 3 de la page 42, avec la citation de Blanchot. J'essaierai de suivre les règles précédemment formulées en en commentant l'application.

III. 1. Préambule

Puisqu'il est question d'autobiographie, et de relation entre un auteur de récit autobiographique et son lecteur, on peut partir de la notion de « pacte autobiographique » créée par Philippe Lejeune dès son premier livre sur *L'Autobiographie en France*[11] et devenue classique depuis *Le Pacte autobiographique*[12]. On pourra écrire, par exemple :

On a pris l'habitude de placer au point de départ de toute autobiographie un pacte, pacte avec le lecteur qui, pour l'écrivain, peut être aussi un pacte avec soi-même : une manière de pactiser, de faire la paix en soi et pour soi. Dans l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau vient après *Le Contrat social* le temps des *Confessions,* et donc cet autre contrat qu'est le pacte autobiographique.

III. 2. Présentation de la citation

Tout n'est pas à retenir dans la citation de Blanchot, et ce serait une erreur que de la citer intégralement. Ce serait une erreur encore plus grave que d'en garder ce qui est le moins original, le moins pertinent pour le propos.

Il est clair, pour moi, que tout le début peut être écarté. En effet, elle commence par l'énoncé de trois objectifs habituellement reconnus pour le récit autobiographique, mais si attendus que cela n'intéresse ni Blanchot ni nous-mêmes :

– « s'avouer » : c'est le principe de la confession, et en particulier des *Confessions* de Rousseau – l'histoire du ruban volé, par exemple. Quand Proust, dans un des textes à partir desquels Bernard de Fallois a constitué le *Contre Sainte-Beuve,* avoue sa pratique adolescente de la masturbation, avec la belle image du jet d'eau de Saint-Cloud, c'est bien de la même chose, poésie aidant, qu'il s'agit.

– « s'analyser » : c'est le principe de l'égotisme, tel que l'a pratiqué Stendhal *(Souvenirs d'égotisme)* ou tel qu'il resurgit, dans une perspective plus critique, au début de *L'Âge d'homme* de Michel Leiris :

> « Si rompu que je sois à m'observer moi-même, si maniaque que soit mon goût pour ce genre amer de contemplation, il y a sans nul doute des choses qui m'échappent [...]. »

– « s'exposer aux yeux de tous » : l'analyse du moi va jusqu'au culte du moi (Maurice Barrès) ; l'autoportrait se fige en statue (Chateaubriand, à la fin des *Mémoires d'outre-tombe*), et c'est à cela que réagit un écrivain comme Joyce qui ne fait ni son portrait ni le portrait de l'artiste, mais un portrait de l'artiste *en* jeune homme, en un être encore malléable et non fixé.

Pour Blanchot, dans la citation proposée, l'objectif principal du récit autobiographique est autre : « chercher à survivre » (avec la modalisation d'un « peut-être »). Moins pour parler encore du fond de la mort, comme l'a suggéré Chateaubriand dans la préface des *Mémoires d'outre-tombe,* que pour se donner la mort, et en tout cas en se donnant la mort. Le suicide de Leiris ne serait pas le moment où il a essayé d'attenter à ses jours, mais le long temps d'une écriture autobiographique qui, dès *L'Âge d'homme,* s'est

placée sous le signe de cette Lucrèce qui se tua. Et ce suicide, si prolongé chez Leiris, est bien pour Blanchot un « suicide perpétuel », un suicide par les mots.

On rassemblera tout cela dans la présentation suivante :

Or Maurice Blanchot est plus sensible, dans l'écriture de soi, à la rupture, à la brisure, à la menace qu'au pacte. L'un de ses récits s'intitule *L'Arrêt de mort,* et pour lui, en effet, écrire consiste à s'arrêter, à se donner la mort : à la limite, tout livre est posthume, et en particulier tout livre autobiographique. Toute écriture, toute écriture de soi est désastre. L'auteur peut avoir l'air de « chercher à survivre » dans le récit autobiographique, mais c'est par « un suicide perpétuel ». Ainsi le poète qui écrit son roman ne fait que répéter le geste de Chatterton.

III. 3. Mise en place du problème

Les paradoxes se multiplient dans le cliquetis des contradictions sensibles dans les termes de cette citation : survivre/suicide-mort ; s'écrire/cesser d'être. La présentation prend une tournure dramatique (« suicide perpétuel », et c'est un autre paradoxe que cette prolongation d'un acte qui ne peut être commis que dans l'instant) ; une forme romanesque (le lecteur est un être qui dépossède l'auteur, qui le ruine, un peu comme le *« servant »* de Joseph Losey tend à se substituer à son maître ; un échange se produit, la lecture est l'occasion d'un vampirisme) ; une forme poétique (jeu de mots sur hôte-autrui, hôte-autre).

Il ne suffit pas de reproduire les paradoxes de Blanchot, même en les explicitant. Il faut les mettre en question, et ainsi amorcer une discussion.

Je propose la rédaction suivante :

> Blanchot pense constamment par paradoxes, et ce premier paradoxe en engendre d'autres : un suicide sans cesse recommencé, une « mort totale en tant que fragmentaire », et on en vient à se demander si c'est bien là mourir, si c'est bien là un « cesser d'être » qui correspondrait au « s'écrire » du roman du poète. Car meurt-on quand on a encore le pouvoir de tuer ? Cesse-t-on d'être quand on ne meurt que

partiellement ? La pulsion de mort que Blanchot perçoit dans l'acte de s'écrire peut s'accompagner d'une pulsion de vie, qui est aussi l'acte de la poésie.

III. 4. Annonce du plan

Il est temps, à ce point de l'introduction, de faire référence aux œuvres qui seront concernées par la réflexion sur le sujet. C'est à partir d'elles qu'on dessinera sobrement la ligne de la dissertation, avec les moments de cette réflexion :

Autobiographiques à beaucoup d'égards, écrits à partir de la vie du poète, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge, Portrait de l'artiste en jeune homme* et *Le Lotissement du ciel* doivent permettre de s'interroger sur les modalités et les limites d'un tel suicide : l'exploitation, pouvant aller jusqu'à l'effacement, d'une expérience vécue ; le don de soi à cet hôte qu'est l'autre, le lecteur ; la fragmentation dans les mots et dans cette « parole en archipel », comme le dit René Char, que peut être le roman du poète comme la poésie elle-même.

Voici, à propos de la même question, un autre sujet pour lequel je vais tenter d'élaborer une introduction complète, sans m'arrêter ici pas à pas :

> « Le roman du poète, c'est le texte qui ne tolère qu'un seul lecteur : le double de l'homme qui écrit. Celui sans lequel il n'aurait pas existé. »
>
> Cette affirmation de Daniel-Henri Pageaux vous semble-t-elle éclairer *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge, Portrait de l'artiste en jeune homme* et *Le Lotissement du ciel ?*

L'avantage du sujet, cette fois, est qu'il part d'une citation extraite d'un texte qui a été écrit à l'occasion de ce programme et qui veut donc porter sur les trois textes en question, l'introduction substantielle et excellente du

recueil d'études sur *Le Roman du poète*[13]. Ce sont même les dernières lignes de ce texte introductif auquel il va falloir introduire à son tour.

(Préambule)

Au XX^e^ siècle, la critique littéraire s'est montrée plus soucieuse qu'auparavant d'étudier, à propos d'une œuvre, les conditions de sa lecture. L'enquête a pu prendre des dimensions sociologiques : évaluation du nombre des lecteurs, statut de ces lecteurs. On a pu, à travers elle, chercher à faire l'histoire de la réception de l'œuvre dans la critique, à apercevoir ce que Hans-Robert Jauss a appelé un « horizon d'attente », à partir de l'œuvre même.

(Présentation de la citation)

Daniel-Henri Pageaux s'est ainsi placé à l'intérieur de l'œuvre pour voir dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge,* dans *Portrait de l'artiste en jeune homme* et dans *Le Lotissement du ciel* des livres où l'auteur ne s'adresserait qu'à lui-même et ne chercherait pas d'autre lecteur. « Le roman du poète », écrit-il, « c'est le texte qui ne tolère qu'un seul lecteur » (et on sent une volonté d'insistance dans cette manière de pléonasme) : « le double de l'homme qui écrit. Celui sans lequel il n'aurait pas existé. »

(Mise en place du problème)

Le paradoxe d'un lecteur qui ne serait que l'auteur lui-même ou son double s'éclaire sans doute si on le replace dans la perspective d'une « critique créatrice », celle pour laquelle Daniel-Henri Pageaux a exprimé sa préférence dans un livre antérieur d'un an à ce texte de 1995, *Les Ailes des mots – Critique littéraire et poétique de la création* (éd. de l'Harmattan). Mais est-on en droit de chercher un roman de la lecture dans cette « nouvelle catégorie », le « roman du poète », que le critique a définie plus haut comme « le roman de l'écriture » ?

(Annonce du plan)

L'idéal, pour pouvoir en juger, serait que le lecteur fût représenté dans les œuvres mêmes. S'il se confond avec l'auteur, le livre risque de s'enfermer dans un autisme qu'on reproche bien souvent au poète, même si ce lecteur est son double – « Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère », comme l'écrivait Baudelaire au seuil des *Fleurs du mal.* Mais peut-on, précisément, rester sur ce seuil ?

IV – PRINCIPE ET PRATIQUE DE LA LECTURE CROISÉE

On pourrait me faire observer que beaucoup des règles que j'ai jusqu'ici formulées vaudraient autant pour une dissertation de littérature française que pour une dissertation de littérature comparée ou de littérature générale. J'en conviens volontiers, et je ne peux que redire qu'il n'existe pas de fossé entre une épreuve et l'autre, malgré certaines légendes tenaces qui tiennent à la personnalité de certains correcteurs plus qu'à la nature des exercices.

Il est temps cependant d'en venir à ce qui constitue le caractère spécifique de la dissertation de littérature comparée : le fait qu'on y manie, comparativement, plusieurs textes (on a vu que les programmes en retiennent le plus souvent trois ou quatre). Cette pluralité, cette multiplicité parfois constitue une difficulté majeure, qu'il ne faut pas surestimer. Elle appelle un mouvement de va-et-vient qui correspond à une obligation de ce genre d'exercice, mais constitue aussi l'un de ses charmes intellectuels. Ou, pour utiliser une autre métaphore, la pratique de la dissertation n'ira pas sans un contrepoint de textes qui, là encore, appelle une rigueur sans raideur et une virtuosité sans tension excessive.

Disons tout de suite – mais tout ce qui a été dit jusqu'ici dans ce manuel le laisse aisément deviner – qu'un plan qui procéderait par juxtaposition pure serait inacceptable. Comme l'écrivait justement Daniel-Henri Pageaux dans son livre indispensable sur *La Littérature générale et comparée*[14], « ce qui est difficile et spécifique dans la "dissert" de "comparée", ce sont ces trois ou quatre textes qu'il faut constamment faire aller d'un même pas. Il

ne faut donc pas, évidemment, juxtaposer les parties (une pour chaque œuvre), technique rédhibitoire et trop "enfiler des perles" (un texte chasse l'autre) ».

J'aime beaucoup ces quelques lignes, où un maître de la discipline se met d'abord à la place de l'étudiant « paumé », et parle son langage, où les abréviations sont plus un signe de malaise qu'une marque de désinvolture, puis reprend l'autorité du professeur sévère qui met en garde et qui condamne, tout en guidant l'élève (car c'en est encore un), comme j'essaie de le faire, pas à pas.

La lecture comparatiste doit être « croisée ». C'est le sous-titre heureux que Sylvie Thorel-Cailleteau a donné à un livre conçu pour les agrégatifs, *La Fiction du sens. Lecture croisée du* Château, *de* L'Aleph *et de* L'Emploi du temps[15], ouvrage aussi dense que riche, d'une rigueur qu'on doit proposer en modèle aux candidats.

Un premier exemple dans ce livre montrera que la juxtaposition, interdite comme mode de composition d'ensemble, ne l'est pas pour l'étude d'un point précis. Je cite, vers la fin de l'ouvrage, le développement intitulé « Délivrer la musique » :

> « Kafka joue de l'allégorie, produit des effets allégoriques de telle sorte qu'il écarte toute possibilité d'interprétation en posant l'identité du signe au référent et l'indéchiffrable opacité du sens. Il est quelque chose de neutre et d'inexpugnable que le personnage essaie obstinément de conquérir, la non-référentialité du langage littéraire devenant l'objet même de l'œuvre, ce qu'elle élabore et ce qu'elle dévoile.
>
> Borges identifie le monde au labyrinthe des synecdoques, il se constitue lui-même comme fiction afin que l'œuvre trouve son essor : il monte le théâtre de sa disparition pour transmuer la disparition en magique apothéose.
>
> Butor force l'asymptote pour accéder à une transparence, à l'identité du signe au référent, il façonne l'œuvre comme talisman pour *"délivrer la musique*". » (P. 219.)

La triade est habilement composée pour opérer un rapprochement par ressemblance (le jeu des figures, et en particulier des figures de rhétorique),

mais dégage déjà finement des différences (la figure majeure pour Kafka est l'allégorie, pour Borges la synecdoque, pour Butor, ce n'est même plus une figure de rhétorique, mais une figure géométrique l'asymptote, ou même une figure magique, un motif plutôt, le talisman).

Tout l'art de la lecture croisée, me semble-t-il, est là : dans une façon de réunir les textes sans les niveler, de les faire dialoguer sans les confondre, de les confronter pour faire apparaître le caractère propre, et même essentiel, de chacun d'eux. C'est à la fois un art de la synthèse – du bouquet, si l'on veut – et de la nuance – que les fleuristes d'ailleurs connaissent bien, quand ils associent les couleurs.

Daniel-Henri Pageaux le dit aussi fort bien, sur le plan théorique cette fois : « Plusieurs éléments, écrit-il, seront suivis (tel passage, tel type de personnage, tel procédé stylistique) pour observer de texte en texte sa permanence, ses modifications, son absence. »

En reprenant le sujet que j'avais proposé à partir d'une citation d'un autre de ses ouvrages et sur le roman du poète, je vais essayer de rédiger un bref élément de développement, quitte à le reprendre plus tard, pour montrer, encore une fois pas à pas, comment il s'élabore. Je propose donc, dans une première rédaction toute provisoire, le paragraphe suivant sur la question : « Rilke, Joyce et Cendrars font-ils place, dans leurs "romans du poète", à leur Lecteur ? »

Blaise Cendrars l'imagine en âme sensible, l'une de celles à qui il destine le post-scriptum ajouté au « Jugement dernier » – paradoxalement la première partie du *Lotissement du ciel.* Il lui arrive de mettre en place son lecteur, qui devrait alors être distinct de lui-même. Stephen Dedalus, dans *Portrait de l'artiste en jeune homme,* n'en est pas à imaginer qu'on puisse lire un ouvrage dont il serait l'auteur, mais il s'inquiète de l'accueil que pourraient faire à ses vers la jeune fille qu'il croit aimer et les frères de cette jeune fille. On ne trouve rien de semblable dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge,* comme si le personnage de Rilke conjurait le spectre de tout lecteur potentiel, de tout lecteur futur – lecteur de quelle œuvre, d'ailleurs, puisque son œuvre de poète n'est pour l'instant qu'une non-œuvre ou une œuvre absente ?

Quelques remarques sur la fabrication d'un tel paragraphe :

– 1) Il y aurait très certainement la matière pour trois alinéas, surtout si chacune des affirmations était enrichie de citations, ou de fragments de citations. Mais l'écriture étant ici volontairement resserrée, synthétique, tout a été regroupé en un seul alinéa pour éviter le morcellement. Il y aura à cet égard un équilibre à trouver, en évitant et les paragraphes trop compacts et les paragraphes trop brefs, qui prendraient l'aspect insolite de versets.

– 2) Le rapprochement s'est opéré sur un sujet de réflexion : la présence explicite du lecteur dans l'œuvre. Ce sujet s'impose à la lecture de la citation de D.-H. Pageaux proposée : le lecteur, l'unique lecteur toléré par le texte. Mais ce lecteur extérieur, l'*autre*, l'*hôte* de Maurice Blanchot, est ici au contraire le *même,* l'auteur ou son double, le lecteur jumeau et sosie, son reflet dans le miroir de son œuvre.

– 3) Comme Sylvie Thorel-Cailleteau dans le passage de son livre précédemment cité, et conformément aux judicieuses instructions du manuel sur *La Littérature générale et comparée,* je n'ai réuni les trois écrivains que pour les distinguer. L'ordre chronologique a été pris à rebours pour aller du dernier auteur (1949), Cendrars, qui admet le lecteur dans son texte, au premier (1910), qui l'efface et ne lui donne pas droit de livre. Le paragraphe est construit en dégradé. Une composition progressive est tout aussi possible, et souvent souhaitable, mais moins adaptée ici à la ligne d'une discussion.

Voici un autre exemple, que j'emprunte au livre de Philippe Chardin, *L'Amour dans la hainee ou la jalousie dans la littérature moderne*[16]. Une remarque s'impose immédiatement à la lecture du livre : il est conçu comme une succession de cinq monographies : 1) Dostoïevski *(L'Éternel Mari)* : l'amour dans la haine ou la jalousie au chapeau garni de crêpe ; 2) Henry James (divers romans et nouvelles) : le fantôme de la jalousie ; 3) Italo Svevo (*Senilità*) : puérilité, juvénilité, sénilité : la haine qui n'ose pas dire son nom ; 4) Marcel Proust (en particulier *Un amour de Swann*) : de l'amour-jalousie chez Proust ; 5) Robert Musil (*L'Homme sans qualités*) : la jalousie sans qualités. Ce sont autant d'essais, écrits avec talent, suivant un mode de composition qui ne conviendrait ni pour une dissertation, ni même

pour une thèse de doctorat, mais qui peut parfaitement être celui, plus libre, d'un livre. L'ouvrage de Wladimir Troubetzkoy, *L'Ombre et la Différence. Le Double en Europe*[17], propose de la même manière la succession de cinq études, sur E.T.A. Hoffmann (chap. III « Le Grand Opéra des doubles), sur Chamisso (chap. IV, « Ce qu'a perdu Schle-mihl »), sur Dostoïevski (chap. V, « Du plus profond vers toi j'ai crié »), sur Maupassant (chap. VI, « Le Horla, c'est moi »), sur Vladimir Nabokov (chap. VII, « La chute de l'empire du double »).

Dans le livre de Chardin et dans celui de Troubetzskoy, la synthèse est pourtant ménagée dans les premiers chapitres (Troubetzkoy, chap. I, « Éclosions », chapitre II, « Le double e[s]t l'illusion ») ou du moins dans l'introduction, ample pour la représentation romanesque de la jalousie (Chardin, « Représenter la jalousie, juger la jalousie, guérir la jalousie »). Dans les pages 19-20 de son étude, Philippe Chardin tente de dégager ce qui fait, chez les cinq écrivains qu'il a retenus, « une vision psychologiquement "moderne" de la jalousie », et il retient les points suivants, sans s'astreindre à illustrer chacun d'eux par la série complète des cinq auteurs :

– 1) Un processus de réactualisation du passé, avec des rôles immuables, mais des acteurs interchangeables. Auteurs retenus : Proust, Musil, Svevo, Dostoïevski.

– 2 Une histoire de famille, à caractère fondamentalement incestueux, parricide, fratricide. Auteurs retenus : Dostoïevski, Henry James, Musil.

– 3) Pas de différence de nature entre des formes d'amour et de haine. Auteur retenu : Proust (avec référence à La Rochefoucauld).

Une telle souplesse convient peut être mieux à la liberté du livre qu'à la rigueur de la dissertation. Mais elle n'y est pas inconcevable. Et il ne faudrait pas vouloir pour chaque point abordé dérouler la guirlande complète des ouvrages au programme. Il n'est pas mauvais de rompre la monotonie de la reprise perpétuelle de la « cellule programmatique », si je puis dire. Il ne faut pas introduire au prix d'une tension excessive ou pour un parallèle artificiel un des éléments de la série qui n'a pas là son emploi le plus significatif.

Si je me penche par exemple sur le problème de la présence d'un narrataire (celui auquel le narrateur destine sa narration), dans les trois ouvrages concernés par la notion de « roman du poète », je retiens sans nul doute Malte, qui peut écrire un projet de lettre (trad. M. Betz, éd. du Seuil, p. 68), s'adresser au petit Erik d'autrefois (p. 106), ou à Abelone, cette sœur de sa mère défunte qui fait parfois figure d'amante ou d'aimée (p. 114). Je peux suggérer que *Le Lotissement du ciel* est destiné par Cendrars à son fils Rémy, l'aviateur mort au cours d'un vol en 1945. Mais à qui est adressée la narration à la troisième personne qui constitue la plus grande partie de *Portrait de l'artiste en jeune homme* ? Stephen Dedalus s'adresse-t-il à quelqu'un d'autre qu'à lui-même dans les dernières pages du livre, en forme de journal intime ? Et s'il invoque dans les dernières lignes le patron païen, Dédale, qu'il choisit, en se fondant sur son patronyme, contre son patron chrétien, saint Étienne, correspondant à son prénom, Stephen, l'« antique artisan », l'architecte peut-il être considéré comme un narrataire ?

Il semble que Joyce entraîne en réalité sur un autre terrain que Rilke, et même que Cendrars. On peut opérer un regroupement pour bien marquer la différence, comme je viens de le faire. On peut aussi réserver pour un autre passage l'examen à part du cas singulier sans l'intégrer artificiellement à la série.

S'il est fortement déconseillé de concevoir le corps de la dissertation comme une juxtaposition, il n'est pas interdit, si cette solution semble s'imposer, d'adopter une telle juxtaposition pour une des parties de la dissertation. C'est ce que je compte faire pour la deuxième partie de la dissertation que je tenterai de construire sur le sujet Pageaux, avec trois cas où l'auteur de roman de poète est aussi un lecteur de soi-même :

– 1) Un certain narcissisme : Cendrars évoquant son livre de 1926, *L'Eubage,* commandité en quelque sorte par le couturier et collectionneur Jacques Doucet, va jusqu'à recopier *in extenso,* dans la troisième partie du *Lotissement du ciel,* le deuxième chapitre.

– 2) La lecture d'un échec : Malte Laurids Brigge fait, à vingt-huit ans, le bilan négatif de sa maigre production d'écrivain : « une étude sur *Carpaccio* qui est mauvaise, un drame intitulé *Mariage* qui veut démontrer

une thèse fausse par des moyens équivoques, et des vers. Oui, mais des vers signifient si peu de chose quand on les écrit jeune ! »

– 3) L'attention à un « *work in progress* » : c'est déjà la lecture que Stephen Dedalus, avant Joyce, fait de lui-même, avec une attention extrême à ce qui naît, ou plutôt à ce qu'il croit entendre naître en lui – une image à la fin du chapitre IV, un poème apparaissant par bribes dans le chapitre V, avant de former un tout complet, mais passablement dérisoire. Il assiste à un devenir, à « *JE devient écrivain* » pour reprendre le beau titre du livre qu'Yves-Michel Ergal a consacré à une comparaison constamment très serrée entre Proust et Joyce et où la notion joycienne de « *work in progress »* est mise en bonne place[18].

Et pourquoi d'ailleurs se priver, si on en a besoin, d'un auteur supplémentaire, sans rester enfermé dans un programme imposé, ou dans celui qu'on s'est fixé ? Je trouve naturel qu'à la fin de l'essai d'Ergal sur Proust et Joyce on voie surgir le *tertius homo* dont il s'était privé jusqu'alors. Robert Musil. « Seul peut-être, écrit-il (p. 449-450), Robert Musil avait-il, lui aussi, suivi le même cheminement que Proust et Joyce, et une autre étude pourrait suivre notre comparaison entre Proust et Joyce, incluant l'écrivain autrichien, mort lui aussi après la rédaction de son œuvre gigantesque, *L'Homme sans qualités,* témoignage d'un monde au bord du gouffre, celui de l'Autriche-Hongrie. Musil avait inventé un personnage de l'artiste dans son roman de jeunesse, écrit à l'âge où Joyce rédigeait son *Portrait de l'artiste* et Proust son *Jean Santeuil : Les Désarrois de l'élève Törless.* Musil vivisecte déjà dans Törless toutes les possibilités offertes à l'homme de construire un monde visible si l'homme apprend à dominer l'étendue de ses possibilités, possibilités qui auront dans *L'Homme sans qualités,* valeur de lois. »

La lecture croisée peut ouvrir, au carrefour, une nouvelle voie, ne serait-ce que pour y faire quelques pas...

V – LE CORPS DE LA DISSERTATION

À mon tour de pratiquer l'économie. Il serait inutile, me semble-t-il, de suivre ici pas à pas le déroulement de la dissertation. Les exemples complets fournis plus loin d'un tel déroulement devraient parler d'eux-mêmes.

Je me contenterai donc de quelques règles simples :

– 1) Chaque partie sera précédée d'un bref préambule, qui y introduit aussi directement que possible, mais en évitant d'être abrupt.

– 2) La partie elle-même se décomposera en plusieurs points. Comme il y a en général trois parties, on peut se satisfaire de trois points à l'intérieur de chaque partie. Mais il n'y a là rien d'obligatoire, et les savants calculs 3 × 3 × 3 ont quelque chose de dérisoire.

– 3) À la fin de chaque partie une conclusion partielle sobre fait aussi office de transition vers la suivante. Cette transition doit rester discrète : elle tend vers la partie suivante plus qu'elle ne l'appelle à grands cris.

En reprenant le sujet Pageaux, je vais essayer de donner l'armature des parties successives d'une dissertation, en insistant sur les articulations.

I^re^ PARTIE : LE LECTEUR REPRÉSENTÉ

Préambule. Le roman au XX^e^ siècle a évolué vers le roman du lecteur, dont *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (1980) d'Italo Calvino présente un exemple comme superlatif. La lecture y est perpétuellement interrompue et, selon le romancier italien, une telle fragmentation serait la source d'une nouvelle forme de poésie, celle-là même à laquelle va la préférence de Milan Kundera dans *L'Art du roman.* Le roman du poète a-t-il besoin d'une semblable représentation du lecteur ?

Point 1. Il n'y a pas de représentation du lecteur anonyme dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge,* dans *Portrait de l'artiste en jeune homme* et dans *Le Lotissement du ciel.* Nulle part l'auteur ou le narrateur n'imaginent un lecteur ayant en main cet objet, le livre. Nulle part ils ne paraissent hantés par la matérialisation de l'objet. Malte regarde les objets

plus que les livres. Stephen, hanté par la création intérieure du poème, ne l'est pas par sa matérialisation sur la page imprimée. Cendrars, tout prêt à imaginer la résurrection du sept-couleurs, ou même du chapeau à plumes de sa mère, n'a pas l'intention d'assister à la parousie de son livre. Et à Caio qui lui demande s'il a l'intention d'écrire un livre et se propose même de le prendre pour son journal, il répond sans hésiter : « Non. »

Point 2. Pourtant il arrive que le narrateur – le poète dont nous avons en main le roman – lise. Malte, quand il est las d'« apprendre à voir », se rend à la Bibliothèque nationale de Paris et y lit un poète. Joyce nous fait pénétrer dans la Bibliothèque de l'université de Dublin. On passe avec Stephen le tourniquet cliquetant, on y voit le lecteur, il n'est ni l'auteur, ni Stephen son double, mais Cranly, assis du côté des dictionnaires, penché sur un gros livre, puisqu'il traite des *Maladies du bœuf.* Cendrars se rappelle la bibliothèque de son père où il pénétrait enfant pour y éprouver de secrètes terreurs, et d'autres encore : celle de Saint-Pétersbourg, la Central Library de New York, et surtout la bibliothèque Méjanes d'Aix-en-Provence, riche en livres érotiques, mais où il lisait plutôt, pendant l'Occupation, les *Patrologies* de Migne ou les *Acta Sanctorum* des bollandistes.

Point 3. Font-ils place à leur lecteur ? Cendrars l'imagine en âme sensible. Stephen n'en est pas à imaginer qu'on puisse lire un livre de lui-même, mais il s'inquiète de l'accueil que pourraient faire à ses vers la jeune fille qu'il croit aimer et ses frères :

> « S'il lui envoyait des vers ? On les lirait au petit déjeuner, tout en tapotant les œufs à la coque. Quelle folie, vraiment ! Les frères de la jeune fille riraient en s'entr'arrachant le feuillet avec leurs doigts vigoureux et durs. Son oncle, le prêtre suave traînant dans son fauteuil, tiendrait le papier à distance, le lirait en souriant et exprimerait son approbation de la forme littéraire. »

Rien de semblable dans *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge,* comme si le jeune Danois conjurait le spectre de tout lecteur potentiel, de tout lecteur

futur, lecteur d'ailleurs de quelle œuvre, puisque son œuvre de poète n'est pour l'instant qu'une non-œuvre, une œuvre absente ?

Conclusion partielle et transition : dans les trois romans du poète, on trouve donc moins une représentation du lecteur qu'un portrait de l'écrivain, du poète en lecteur, comme s'il pouvait un jour devenir le lecteur de lui-même.

II^e^ PARTIE : LE LECTEUR DE SOI-MÊME

Préambule. On imagine aisément le poète comme ayant besoin de se nourrir de lectures pour élaborer son œuvre. Mais on peut penser aussi qu'il devrait ne se nourrir que de lui-même. Passées toutes les faims des « Fêtes de la faim » rimbaldiennes, ne resterait que celle-ci, et « C'est l'estomac qui tire, / C'est le malheur ». Par un véritable repli sur soi, l'auteur n'aurait plus pour lecteur que lui-même.

Point 1 : Cendrars ou un certain narcissisme. Quelles que soient la liberté et les désinvoltures du bourlingueur, quelle que soit son attention au livre de l'autre (*La Lévitation* d'Olivier Leroy), Cendrars n'échappe pas à un certain narcissisme, qui peut être complaisant ou ironique. On s'en rend compte en particulier quand il revient à *L'Eubage,* ce livre de 1927 qu'il écrivit pour Jacques Doucet, couturier à la mode et grand collectionneur de manuscrits d'écrivain. À la source des « images poétiques » de ce livre, il place un paysage qui était devenu un état d'âme, « le pays effondré des cressonnières ». Le roman du poète tend alors à devenir le roman d'un livre du poète, et d'un poète qui se penche à nouveau sur une œuvre de son passé.

Point 2 : Malte ou la lecture d'un échec. Malte produit trop peu pour jeter ainsi longuement un regard en arrière. Relit-il même les feuillets qui constituent ses *Cahiers ?* Cela n'est pas sûr, puisqu'il y laisse des lacunes. S'il arrive au jeune Danois de revoir ce qu'il a pu un moment considérer comme son œuvre, c'est pour se rendre compte de la faiblesse, de la nullité de tout cela, de l'absence d'œuvre au sens fort du terme : une étude sur *Carpaccio* qui est mauvaise, un drame à thèse, *Mariage,* dont la thèse est

fausse, et des vers : « Oui, mais des vers signifient si peu de chose quand on les a écrits jeune ! »

Point 3 : Stephen Dedalus ou l'attention portée à un « work in progress ». Joyce n'a pas attendu *Finnegans Wake* pour suivre le progrès de son propre travail. Déjà son Stephen Dedalus est constamment attentif à une œuvre qui se crée, après des longs temps de latence, avec des moments d'épiphanie, de surgissement (fin du chap. IV). La genèse de la « Villanelle » inspirée par Emma Clery est particulièrement lente. Il a fallu plus de dix ans pour qu'il écrive de nouveau des vers pour elle. Le poème apparaît par bribes, dans le chapitre V de *Portrait de l'artiste en jeune homme,* jusqu'au moment où il est là entier, enfin, « lettres liquides de la parole » et « débord(ées) du cerveau ».

Conclusion partielle et transition. Sans être renfermée en elle-même, la représentation que propose, du poète qu'il est, l'auteur d'un roman du poète est celle d'un lecteur, ou d'un relecteur de ses propres œuvres : il en rappelle la genèse et le cadre (Cendrars), il en dit l'insuffisance (Malte), il assiste à sa naissance (Stephen Dedalus). Il assiste ou il a assisté à son œuvre. Cette situation peut conduire à un dédoublement de personnalité.

III^e^ PARTIE : L'AUTEUR ET SON DOUBLE

Préambule. Ce dédoublement n'est pas nécessairement le résultat d'une division de soi, d'une fissure dans l'être, d'un partage. Plus subtilement se crée, selon Daniel-Henri Pageaux, « le double de l'homme qui écrit ». Il se crée, et pourtant il était déjà là, puisqu'il est « celui sans lequel (le roman du poète) n'aurait pas existé ».

Point 1 : Un système de doubles. Le roman du poète est lui-même fondé sur un système de doubles. Il ne s'agit pas seulement de la relation entre l'auteur et le protagoniste du récit qui en est l'émanation (Rilke/Malte : Joyce/Stephen, et plus curieusement Cendrars/Cendrars, ou plutôt Georges Frédéric Sauser/Blaise Cendrars). Ce double peut être un personnage mythologique (Dedalus/Dedale), un modèle (Cendrars/saint Joseph de Copertino), une caricature (Oswaldo Padroso).

Point 2 : Un lecteur qui serait le double du poète. Rémy est-il encore un double ? Il est bien plutôt le lecteur absent, cruellement absent, pour lequel le livre aurait dû être écrit *(Le Lotissement du ciel).* Malte semble écrire pour d'autres, mais un projet de lettre reste suspendu et sans destinataire. Quant aux dialogues, qui occupent une place si importante dans le long dernier chapitre de *Portrait de l'artiste en jeune homme*, ils tournent finalement à un appel lancé à Dédale, c'est-à-dire encore, pour Dédalus, à lui-même.

Point 3 : L'autisme évité. Cela ne signifie pourtant pas que le roman du poète soit pour le poète un miroir où à ses propres yeux son image se perd. Le double peut être l'autre (c'est le cas dans cet excellent roman du poète qu'est *La Vie est ailleurs* de Milan Kundera). Le récit autobiographique peut correspondre à une pratique du don de soi (voir en particulier Malte Laurids Brigge). Il n'exclut pas une réflexion théorique générale, qui est peut-être encore lecture de soi, mais lecture supérieure d'un auteur qui a su prendre ses distances avec lui-même.

Conclusion partielle. Dans un roman du poète, l'auteur n'a pas nécessairement un seul double. Il peut les multiplier, et c'est à cause de cela qu'il ne reste pas enfermé en soi.

VI – VERS LA CONCLUSION

Au point où j'en suis dans la présentation de ce canevas de dissertation, il m'est impossible de m'arrêter sans proposer déjà une conclusion. Je livre donc une conclusion possible, avant de réfléchir ensuite sur la manière dont elle est constituée, et sur ses règles propres.

On ne peut à la fois écrire un roman du poète et un roman du lecteur. Aussi Rilke, Joyce, Cendrars ne font guère de place à la représentation du lecteur dans leur œuvre, et s'il leur arrive d'en prendre la place, c'est moins directement qu'en projetant devant eux un double ou des doubles.

Placé, il est vrai, au point de départ (Rilke/Malte, Joyce/Stephen, Sauser/Cendrars), le dédoublement est la condition même du roman du

poète, du roman d'un poète qui se fait également le romancier de ce poète qu'il est. La formulation de Daniel-Henri Pageaux, apparemment paradoxale, apparaît finalement parée des vertus de l'évidence. Elle a le mérite de souligner que l'intérêt du roman du poète est dans cette dualité sans duplicité.

Peut-être même est-ce à cause de cette dualité qu'un roman tend à se constituer là où on ne l'attendait pas. La structure du double lui donne une épaisseur sans laquelle il n'est pas de vérité romanesque.

J'ai tenu à grossir les traits, dans cette proposition de conclusion, pour mieux faire apparaître les éléments qui la constituent. Leur organisation est aussi rigoureuse que celle de l'introduction. J'en distingue trois :

VI. 1. La reprise des conclusions partielles

C'est un bilan de l'acquis, la synthèse des conclusions auxquelles chacune des trois parties antérieures a abouti. Le rassemblement est aisé. La rédaction est plus délicate. Il ne faut pas avoir l'air de se répéter. Il faut donc essayer d'aboutir à une formulation légèrement différente (ce qui reste timide, j'en conviens, dans l'exemple précédent).

VI. 2. La conclusion générale

Elle constitue une prise de position aussi ferme que possible par rapport à la citation proposée par le sujet. C'est pourquoi il est tout d'abord souhaitable d'y faire allusion, ou d'en faire un discret rappel. On est en droit d'attendre une réponse au problème posé dans l'introduction ou, à tout le moins, un jugement définitif.

VI. 3. Un élargissement

Il est souhaitable que la dissertation reste ouverte. C'est pourquoi on conseille quelquefois de faire place, dans le dernier alinéa, à une « idée nouvelle ». Le principe reste vague, et le risque serait d'introduire à la fin un hétérogénéité ruineuse. Il me semble que l'élargissement doit se faire

comme naturellement à partir de l'idée conclusive. Il prend naturellement une forme générale, comme le préambule de l'introduction. On évitera, là encore, et l'excès de généralité – la vérité première devenant vérité dernière –, et la citation finale qui, pour décorative qu'elle soit, n'en reste pas moins une facilité qui évite à l'auteur de la dissertation de s'engager un peu plus personnellement.

VII – CONSEILS PRATIQUES

Chaque professeur, chaque correcteur a ses manies. Pourquoi chaque étudiant n'aurait-il pas les siennes ? Je me garderai donc bien d'être ici trop directif et je me contenterai de quelques conseils, qui souvent correspondent à l'usage, et parfois à mes vœux.

1) D'une manière générale, il est souhaitable que soit évitée la prolixité. L'exception ne saurait ici servir de règle, même si je me rappelle au moins une fois, au concours de l'agrégation, avoir eu à corriger une copie-fleuve (50 grandes pages en 7 heures), qui était d'une qualité extrême et qui obtint à juste titre une note excellente. L'économie est d'autant plus nécessaire en littérature comparée que la matière est naturellement proliférante. Le candidat aura donc à éviter l'érudition gratuite, tout en restant précis, et gagnera à choisir des exemples significatifs, dûment analysés. Une dissertation n'est pas un travail de recherche, même si d'une certaine manière elle concourt à y préparer.

2) Les citations seront faites en français. Mais il n'est pas interdit, bien au contraire, de faire des renvois (là encore, brefs et significatifs) au texte original, pour montrer qu'on a en la pratique (nécessaire quand on veut être comparatiste), pour obtenir une précision plus grande, pour faire apparaître des défauts ou des insuffisances de la traduction. Un tel recours est quasiment indispensable quand on traite de poésie, ou quand on a à aborder des questions d'écriture et de style. Il convient de rappeler à cet égard que le commentaire stylistique fondé sur une traduction est une aberration (sauf si on se livre à une analyse comparée de traductions, exercice stimulant et hautement comparatiste). Les citations dans la langue originale peuvent être requises expressément au niveau de la licence. Il doit y avoir à cet égard un

protocole d'accord avec le professeur responsable. C'est, de toute façon, une pratique à encourager pour tous ceux qui ont ensuite l'intention de faire un travail de recherche, mémoire de maîtrise, mémoire de DEA, thèse, ou articles et livres, en littérature comparée. On devra seulement veiller à une exigence de lisibilité.

3) L'usage des citations doit rester limité. La dissertation de littérature comparée ne doit pas tourner au catalogue de citations, au centon, à la rhapsodie (fût-elle l'habit d'Arlequin de citations dans des langues diverses). Il est bon d'insérer des citations limitées dans les phrases mêmes où s'exprime la réflexion. Quand on doit les détacher, il convient de le faire nettement, en allant à la ligne et en ménageant un retrait.

4) Les titres d'ouvrages sont normalement indiqués en français. Mais il n'est jamais mauvais de les donner aussi, la première fois, dans la langue d'origine. C'est indispensable si le titre est intraduisible : *The Changeling,* pièce élisabéthaine due à la collaboration de deux auteurs, Middleton et Rowley, pose à cet égard un problème tout à fait surprenant ; en effet, outre que le mot trouve difficilement son équivalent en français (proche : enfant substitué), la pièce réunit et entremêle de façon très curieuse deux intrigues passablement hétérogènes ; quand Pierre Messiaen a adopté pour titre *La Remplaçante,* en invoquant le vieux mot français « changeon » qui désigne un enfant substitué à un autre, il n'a conservé que l'une des intrigues ; Legouis et Cazamian ont préféré *L'Idiot,* mais en pensant plutôt à l'intrigue secondaire. Il peut arriver que la traduction française soit grotesque (*Le Pèlerin chérubinique*, pour *Der cherubinische Wandersmann* d'Angelus Silesius), ou fautive (*La Machine à fabriquer le temps* pour *The Time Machine* de H. G. Wells), ou incertaine (*Wuthering Heights* d'Emily Brontë est devenu *Les Hauts de Hurlevent, Hurlemont,* etc.). La désignation étrangère évite parfois une périphrase : il est plus clair de dire *L'Inferno* que « *L'Enfer* de Dante ». On évitera, en tout cas, le plus possible de laisser l'impression de disparate ou de pédantisme inutile.

5) Il est d'usage d'adopter une rédaction continue, sans la briser par des titres, sous-titres ou intertitres. C'est pour des raisons de pure pédagogie que cet usage n'est pas respecté dans les dissertations proposées et traitées ici. Il est recommandé, en revanche, de ménager des blancs, de sauter une

ligne (entre l'introduction et le corps de la dissertation, entre les parties, entre la dernière partie et la conclusion).

6) Trop souvent, les candidats à une épreuve de littérature comparée oublient, en raison du sujet qu'ils ont à traiter sans doute, qu'ils écrivent des pages de français. La rédaction doit être aussi claire que possible, aussi souple, aussi soignée, aussi correcte que celle de la dissertation française. L'étude simultanée de plusieurs domaines linguistiques ne saurait jamais excuser les sabirs inqualifiables qu'on rencontre parfois. Le célèbre pamphlet d'Étiemble, *Parlez-vous franglais ?,* conserve toute sa valeur de garde-fou.

On prêtera une attention toute particulière à l'art de composer des paragraphes. Il faut savoir aller à la ligne, en évitant et les alinéas trop fréquents, qui donnent une impression de morcellement et de sautillement, et les paragraphes trop massifs, où l'on se perd. Ni les derniers chapitres de ce qu'il reste du *Château* de Kafka, ni le monologue final de Molly Bloom dans l'*Ulysse* de Joyce, ni la rédaction volontairement compacte de *L'Automne du patriarche* de Gabriel Garcia Marquez, ne doivent servir ici de modèles. Ce qui est permis au romancier ne l'est pas à l'étudiant qui s'applique à écrire une dissertation de littérature comparée. C'est sans doute une injustice du sort, une contradiction entre les études littéraires et la littérature elle-même. Cela ne signifie nullement que la rédaction d'une dissertation de littérature comparée doive rester neutre. Les exemples proposés plus loin n'ont aucune ambition à cet égard. J'ai plutôt voulu une certaine transparence pour être accessible à chacun, mais pour laisser aussi chacun libre, ensuite, de donner à son propos une coloration plus personnelle ou, si l'on veut bien me permettre cette expression sans doute désuète, les « grâces du style ».

---

1 Goethe, *Gedichte* (des origines au Voyage en Italie) ; *Poésies,* éd. et trad. fr. de Roger Ayrault, Aubier, 1951, deux vol., t. II, p. 96-97.

2 Yves Vadé, *L'Enchantement littéraire*.... Gallimard. 1990, p. 103-130.

3 Jean-Pierre Richard. *Paysage de Chateaubriand* éd. du Seuil. 1967, p. 47.

4 Robert Mauzi. *L'Idée du bonheur....* Armand Colin. 1979 ; nouvelle éd. Albin Michel. 1994, p. 427.

5 Philippe Jacottet, *Rilke par lui-même,* éd. du Seuil, 1970.

6 Dans *Poésie 1946-1967.* Poésie-Gallimard, p. 127.

7 *Ibid.*, p. 64-65.

8 *Le Lotissement du ciel.* 1re éd., « Folio », p. 134.

9 *Le Roman du poète,* textes réunis par Pierre Brunei, Éd. interuniversitaires, 1995, p. 39.

10 *L'Écriture du désastre.* Gallimard, 1980, p. 105.

11 Armand Colin. 1971.

12 Éd. du Seuil. 1975.

13 Champion, coll. « Unichamp », 1995, p. 46.

14 Armand Colin, coll. « Cursus », 1994, p. 178.

15 Éd. interuniversitaires. 1994.

16 Éd. Droz. 1990.

17 Presses universitaires de France, coll. « Littératures européennes ». 1996.

18 Éd. interuniversitaires, 1996.

CHAPITRE III
QUELQUES GAMMES

Les exemples proposés ici sont issus d'enseignements dispensés dans le cadre du premier cycle, où seule est donnée en principe une initiation à la littérature comparée, organisée toutefois autour de questions formatrices et suffisamment précises.

I – COMPARAISONS

Les deux sujets retenus ont trait à la comédie au XVII^{e} siècle en France et en Espagne.

I. 1. Sujet n° 1

Don Mendo et Matamore : caractères, personnages, rôles.

Ce sujet porte sur une *comedia* (d'ailleurs plus tragique que comique) de Calderón, *El Alcalde de Zalamea* (*L'Alcade de Zalamea*), et sur une comédie de Corneille, presque exactement contemporaine (1636), *L'Illusion comique.* Je reprendrai ici le texte de la copie qui m'a été remise autrefois par un excellent étudiant de l'Université de Picardie, Jack Delavenne.

INTRODUCTION

Tout créateur romanesque et théâtral porte en lui, à sa façon, un Balzac mourant qui appellera à son chevet, halluciné, un des « éléments » essentiels de son œuvre maîtresse, le médecin Bianchon : par son existence, le personnage représente une obsession intime de l'artiste, pour qui il s'agit

de raconter des aventures humaines, et, en même temps et par conséquent, il est la traduction littéraire des questions que ce dernier se pose. Le problème s'est situé, chez Calderón et chez Corneille, sur le même plan que dans l'itinéraire balzacien. Matamore, personnage de *L'Illusion comique,* est fabriqué, à première vue, dans une substance identique à celle de Don Mendo, dans *L'Alcade de Zalamea.* Les rapprocher, c'est scruter ce qui peut les réunir fraternellement, ou au contraire ce qui les éloigne, et rechercher la source profonde de ces différences : quelle place, au fond, Don Mendo et Matamore tiennent-ils, respectivement, dans l'œuvre des deux dramaturges ?

I. LA DIMENSION ÉPIQUE

« Il n'en va pas de la comédie comme d'un songe », prétendait Corneille lui-même, dans la préface de *Clitandre.* Mais ce qui attire, en premier lieu, les regards du spectateur, et celui des autres personnages, c'est l'aspect extérieur de Don Mendo et de Matamore. À lui seul, un mot de la soubrette Lyse pourrait qualifier celui du second : un « fou » – à quoi l'exclamation étonnée du Capitaine, dans *L'Alcade de Zalamea,* fait exactement écho : « Quel extraordinaire personnage ! » L'imagination créatrice des deux dramaturges règne ici en maîtresse totale, absolue.

Les portraits se complètent, au fil des pièces : comme celle de Don Mendo, la présence physique du Capitan gascon sur les tréteaux est une suite de poses figées, toutes glorieuses et conquérantes. À Don Mendo, par exemple, qui sait utiliser les ressources d'une stratégie à double sens, en même temps amoureuse et guerrière, d'une journée à l'autre, correspond un Matamore qui est en vérité son proche parent, comme dans le vers 258, qui pourrait les résumer tous deux :

« Quand je veux j'épouvante, et quand je veux, je charme. »

Mieux : cet état d'esprit, ces attitudes, ce passage aisé et momentané d'un extrême à l'autre, cette mobilité psychologique, s'accompagnent, comme automatiquement, du mépris, tout au moins verbal, des contingences humaines. Matamore, s'indignant de la trahison de Clindor, défaisant en paroles, pour le paraphraser, « par le seul bruit de (son) nom », les

escadrons et gagnant les batailles, rejoint, pardessus le sujet des deux pièces, Don Mendo fougueux, décidant de terrasser des ennemis qui encombrent le chemin conduisant à la conquête d'Isabelle : « Je saurai bien les chasser tous d'ici à coup d'épée. »

Galants ou martiaux, ils sont tous les deux artificiels et outrés, et leur colère, fondée sur un orgueil sans mesure, sur le jeu du « seul contre tous », d'une ébriété de vocabulaire inouïe, est une colère qui s'écoute parler : ils s'étudient, se « font beau », dans des répliques et récits où abonde la première personne. Et leur élaboration d'une stratégie amoureuse participerait plutôt d'un système de compensation, de la recherche d'un soleil illusoire : chacun à la poursuite de son Isabelle, c'est-à-dire d'un rêve de chimère, ayant à abattre à la fois rivaux et ennemis, croise le fer (si c'est le croiser...) à la manière de l'autre. L'arme de Matamore, c'est la gesticulation, le cri : celle de Don Mendo est la jalousie – « Ô Ciel, clame-t-il, qui peut endurer cela ? » –, jalousie que libérera l'ordre inattendu de levée du camp militaire, donc, par ricochet, le départ providentiel des rivaux.

Ils ressemblent étrangement, selon la silhouette dessinée par le Sergent de *L'Alcade de Zalamea,* « à ce fameux Don Quichotte dont Michel de Cervantès a écrit les aventures ». Leur univers n'est plus celui de la vérité humaine, mais celui du songe, et leur personnage atteint une dimension épique. L'étonnement des autres souligne en outre leur originalité : leur présence sur scène pourrait être spectacle pur, ayant sa fin en lui-même. Mais n'est-elle pas, aussi, relative à autre chose ?

II. LA NÉGATION DU ROMANESQUE POÉTIQUE

On ne peut dissocier l'art, qui appartient, comme l'a affirmé Tagore, à « la procession de la vie », de son époque, et des créatures telles que Don Mendo et Matamore en sont une preuve éclatante. L'omniprésence des contraires n'étant pas l'une des moindres lois qui régissent ce qu'il est convenu d'appeler « le baroque », on retrouve dans les deux personnages la loi stricte d'une double propension : pas de stabilité sans mouvement, pas

d'être, de moi profond, sans paraître, sans trompe-l'œil, pas d'élan vers la fantaisie sans inéluctable retour vers le prosaïsme.

Derrière Don Mendo et Matamore, en effet, on croit entendre les rires puissants de Calderón et de Corneille. Quand Don Mendo se prépare au combat, silhouette grotesque définitivement campée pour l'éternité avec à la main un mousquet... rouillé, ou pis encore, ne possédant « d'autres armes », lui dit Nuno, son valet, que celles qui sont peintes sur le carreau de faïence, « au-dessus du cadre de [s]a porte », Matamore, de son côté, s'effraie à la seule évocation de valets et va se cacher « de peur dans la chambre aux fagots ».

Telles sont les « grandes aventures » de ces antihéros comiques, et leur portrait serait bien incomplet s'il ne comportait pas d'autres éléments qui aident à les démasquer. *L'Alcade de Zalamea,* surtout, est la présentation de « héros » profondément intégrés à l'ordre humain (le Capitaine, Isabelle, Pedro Crespo), et Don Mendo ne peut échapper à ses règles impitoyables. Son épaisseur sociale est celle d'un petit hobereau famélique, d'un « fantôme », ajoute Juan, le fils de Pedro Crespo, « avec son chapeau sur la tête et ses gants ». Quant à Matamore, l'abondance de sa phrase, sa rhétorique superlative, à grande résonance épique, le souffle dévastateur de son verbe nous révèlent paradoxalement sa personnalité authentique : à être trop exagérée, généreuse, son agitation forcée devient stérile, dérisoire, clownesque, comme dans ces deux vers où éclate sa « forcénerie » :

> « La foudre est mon canon, les destins mes soldats ;
>
> Je couche d'un revers mille ennemis à bas. »

Cette fantaisie oratoire, l'ivresse des mots, se heurtent au mur de la raison, à l'incrédulité d'autrui, par exemple à celle de Géronte, lassé « du grotesque récit de [ses] rares exploits ».

Par un double jeu de miroir, lui aussi constante baroque, la psychologie des deux « héros », qu'il leur arrive souvent de parer d'un habillement de cérémonie, est le strict reflet de leur physique : sous une écorce d'héroïsme et de romanesque se cachent la laideur, la fadeur, l'erreur. Ainsi Don Mendo ne cherche à se définir que par un sentiment précis, des *a priori* de caste, et si seuls ses travers le caractérisent, il en donne des alibis fallacieux et s'en

cherche des garanties trop faciles – son avarice étant expliquée par des « lettres de noblesse bien grandes, peintes d'or et d'argent, qui exemptent [son] lignage » des « corvées » de repas. Il en va de même pour Matamore, qui ne cède Isabelle à Clindor que par lâcheté et non par un bienséant désintéressement.

Cette logique absurde et la vanité à laquelle elle s'accouple, vanité de gentilhomme ou de fleur des capitaines, ont leur revers : un mouvement de chute vers les profondeurs de la médiocrité humaine. Matamore n'est plus alors qu'un « souverain poltron » et Don Mendo, un « vieux pédant de village ». L'action comique ou dramatique s'organise loin d'eux, sans eux : « ombres » ils étaient, ombres ils restent, et quand ils disparaissent de la scène, personne n'en éprouve de regret.

III. DEUX PERSONNAGES, DEUX DÉMONSTRATIONS

Si Don Mendo et Matamore se dénoncent eux-mêmes dans leurs pensées et dans leurs actes, ils existent aussi par rapport à d'autres personnages dont ils sont la réplique fortuite ou l'antithèse. Le second, à proprement parler sans consistance, type commun du fantoche, ne vit pas selon les préoccupations intimes de son moi, mais par des récits imaginaires, des pantalonnades, et il se situe à l'antipode de Clindor, vagabond picaresque authentique et extrêmement sympathique, dont il est, d'ailleurs, le supérieur hiérarchique. C'est à celui-ci que va d'emblée le cœur d'Isabelle, et non à Matamore. Dans *L'Alcade de Zalamea,* quand Isabelle décrit le Capitaine, dans la « Troisième Journée », comme « orgueilleux, hardi, effronté, farouche, cruel, audacieux », c'est de Don Mendo converti en son contraire qu'il s'agit. Qu'est-ce à dire, alors, sinon que, pour transposer la remarque d'Albert Thibaudet déclarant que le Deslauriers de *L'Éducation sentimentale* est un « Rasti-gnac de carton », Matamore et Don Mendo, les « chevaliers errants », sont respectivement un Clindor et un Capitaine de carton ?

Tous les deux participent de la même « essence », d'un système critique acerbe et violent, et, au moment où ils sont mis à nu par l'expérience de leur peur morbide, ils s'offrent aux prises des spectateurs – à leur pitié. Dans

L'Alcade de Zalamea, en outre, le recul ironique franchit un degré supplémentaire quand est créée, mise en scène, la réplique d'une réplique, l'ombre d'une ombre, l'inséparable valet du faux noble, avec qui il forme un couple sordide, abject et ridicule, Nuno.

Don Mendo est un grotesque odieux, comme en créeront plus tard Victor Hugo et Luis Buñuel. Il est éloigné de toute sincérité, même en amour, puisque dans ce cas précis, il lui faut avoir recours, pour conquérir Isabelle, aux fleurs imaginaires d'une poésie suave et pétrarquisante, où il est question d'« aube », d'« aurores » et de la beauté d'une colère féminine. Matamore est un grotesque pur, gratuit, produit du contraste entre la réalité et une manière grandiloquente de s'exprimer. S'il y a un message, dans la pièce de Calderón, c'est celui d'une morale de l'authenticité, qui résisterait aux mises à l'épreuve, dont la conduite du Capitaine serait déjà un avilissement et une dégradation, et que représenterait le « manant » Pedro Crespo.

Avec *L'Illusion comique,* la critique cornélienne est davantage « littéraire », et derrière la logomachie du Capitaine, son excitation fébrile et en tous sens, ses propos tout de sang et de flammes, son verbiage amoureux, se cache le rire « français » retrouvé de Rabelais. Il s'agissait pour le dramaturge, par l'exagération parodique et l'hyperbole stylistique, par la mythomanie et une fausse pastorale, de combattre les procédés du début du XVII^{e} siècle en se plaçant sur leur terrain même. Ici, paradoxalement, Corneille est antibaroque, les moqueries de Clindor à l'égard de Matamore étant les siennes propres.

Mais, en dernière analyse, pour reprendre les « charges » de Jean-Jacques Rousseau contre le théâtre et les convertir, Matamore et Don Mendo ont ceci de commun qu'ils sont « gigantesques » et « boursouflés » – boursouflés à être trop gigantesques.

CONCLUSION

Matamore et Don Mendo appartiennent donc, à la fois et dans une inégale mesure, à un « enchantement » théâtral et à l'affirmation abusive de lois psychologiques et sociales. Corneille et encore davantage Calderón

sont réalistes, mais ils choisissent. Une générosité romanesque spontanément laudative, digne de Cervantès, se transforme en regard critique. Il s'agissait en effet d'un côté de dénoncer une forme de fausse noblesse, et de l'autre, des abus de langage, et cela au summum de l'essor du rêve épique. Un barde dort en tout artiste, en tout écrivain de théâtre, et même, si l'on en croit Marcel Proust, en chacun d'entre nous. C'est pourquoi en Don Mendo et en Matamore réapparaît l'ombre de Don Quichotte, et il arrive un moment où les dramaturges les plus méfiants, Corneille, Calderón, se mettent soudain à ressembler à la sultane des *Mille et une nuits* et reviennent prendre leur place, bien que créateurs de figures dérisoires, dans l'innombrable postérité poétique d'Homère.

I. 2. Sujet n° 2

Maître et valet dans *L'Abuseur de Séville (El Burlador de Sevilla)* de Tirso de Molina et dans le *Dom Juan* de Molière.

Cette fois deux pièces distantes dans le temps (1630, 1665) et en esprit, même si le sujet apparemment est le même. On sait d'ailleurs que Molière n'a sans doute pas connu la pièce espagnole, mais qu'il est passé par des sources italiennes et par l'œuvre de deux prédécesseurs français, Dorimon et Villiers.

INTRODUCTION

Dans le théâtre du XVII^{e} siècle, le personnage est largement tributaire du type. Avant d'être un personnage, le Catalinon de Tirso de Molina est le *gracioso* de la *comedia :* il fait sur scène métier de bouffon. Quant à Sganarelle, on sait que c'est un type moliéresque : paysan madré, il prend volontiers l'habit du médecin. Mais l'élément nouveau et décisif, c'est que le dramaturge ne traite pas le personnage du valet pour lui-même. Il le conçoit en couple avec le maître, Don (ou Dom) Juan. C'est donc ce couple qu'on va envisager ici : deux êtres dissemblables, mais entre lesquels

existent des liens étroits, à tel point qu'ils finissent par apparaître comme inséparables, sinon par la mort.

I. DEUX ÊTRES DISSEMBLABLES

(1. Par l'habit)

Don Juan porte l'habit du seigneur : au costume, Thisbé reconnaît immédiatement en lui le gentilhomme, et Pierrot décrit, encore « tout ébaubi de voir ça », l'habit de Dom Juan devant Charlotte, qui ne perd rien de la description. Au contraire, le valet porte l'habit du laquais, qui est aussi l'habit du bouffon : Sganarelle avait la fraise et le béret jaune et vert de l'emploi. Cet habit est bien sûr l'indice du rang, et ceux qui leur portent secours au moment de la noyade ne s'y trompent pas. Les femmes non plus, du moins les roturières, qui sont tout de suite attirées par le seigneur. Don Juan est un grand seigneur, issu chez Tirso du sang royal. Le valet n'est qu'un homme du peuple.

(2. Par les valeurs)

Don Juan est physiquement courageux ; il n'hésite pas chez Tirso à affronter ceux qui l'ont surpris, à sauter du balcon au risque d'y laisser la vie, à se rendre à la contre-invitation du mort. Il serait excessif de dire qu'il ignore la peur, mais il fait mieux : il sait la dominer. Le Dom Juan de Molière, qui a lui aussi tué le Commandeur en combat singulier, n'hésite pas à porter secours à Don Carlos attaqué par des brigands. Sganarelle ne comprend pas un semblable courage : « Mon maître est un vrai enragé d'aller se présenter à un péril qui ne le cherche pas. » C'est que le valet est essentiellement poltron. D'où le jeu de scène scatologique qui est présent dans les deux pièces : au moment de souper avec le mort chez Tirso, au moment de l'attaque des brigands chez Molière. Catalinon n'est qu'une Catherinette chez Tirso, et Dom Juan accuse Sganarelle de poltronnerie chez Molière.

Le valet ne semble pas s'intéresser aux femmes. Au contraire, Don Juan est toujours à la recherche d'une femme nouvelle. Cette première différence

se double d'une différence morale : Catalinon condamne la manière qu'a son maître de duper les femmes. Sganarelle condamne les « mariages » successifs de Dom Juan. À une éthique de la jouissance (Tirso), du changement (Molière), le valet oppose une morale plus austère, qui repose sur la continence ou sur la constance.

D'une manière générale, Don Juan n'a nul souci des autres. Ce ne sont pour lui que des instruments. Le valet, au contraire, est le porte-parole de la loi de l'échange : d'où l'éloge du tabac fait par Sganarelle au début de la comédie de Molière.

(3. Par l'attitude en face du surnaturel)

Le valet redoute pour son maître un châtiment céleste à cause de sa conduite envers les femmes. Don Juan au contraire repousse l'échéance, et il va même jusqu'à la nier. S'il brandit seulement la menace de la mort au moment de l'épisode de Tarragone, il la conçoit comme punition des péchés, « sombre empire » de l'Enfer. Sganarelle rappelle à Dom Juan le danger qu'il y a à « se jouer ainsi d'un mystère sacré », le mariage.

Il le redoute d'autant plus que l'attitude de son maître à l'égard du Ciel lui paraît suspecte : le Don Juan de Tirso se croit trop protégé par Dieu ; le Dom Juan de Molière se raille du Ciel, et « les libertins ne font jamais une bonne fin ».

Lors de la première rencontre de la Statue de pierre, Catalinon n'a pas murmuré (il en rajoute même à la plaisanterie : « Tu ne pourras pas l'épiler : il a la barbe dure »). Au contraire, Sganarelle s'est tout de suite montré réservé (« Cela n'est pas civil, d'aller voir un homme que vous avez tué »). Mais quand la Statue vient jusqu'au souper de Don Juan, Catalinon prend peur, Sganarelle cherche où il pourrait se cacher. C'est que le valet a compris que la Statue était le châtiment d'une vengeance céleste qui pourrait bien le frapper, lui aussi, en raison de son complicité avec Don Juan. Sganarelle est alors le regard qui manque à Dom Juan.

II. DES LIENS ÉTROITS

(1. Complicité dans l'entreprise de séduction)

Même s'il la condamne, le valet prête la main à l'entreprise de séduction. À la *burla* chez Tirso : c'est Catalinon qui prépare les deux juments qui permettront à Don Juan de s'enfuir de Tarragone après la séduction de Thisbé ; de même c'est lui qui prépare les chevaux pour fuir Dos Hermanas après la séduction d'Aminta. À la tentative d'enlèvement de la jeune promise chez Molière : Sganarelle est sur la même barque que Dom Juan, et il est donc prêt à participer à cet enlèvement, qu'il condamne pourtant. S'il tente un instant de mettre en garde Charlotte et Mathurine, il fait bien vite machine arrière et, devant son maître, il est prêt à se faire son porte-parole.

(2. Le valet délégué du maître)

Molière est celui qui souligne le plus ce trait. À l'acte I, scene 3, Dom Juan délègue Sganarelle vers Elvire pour lui répondre en son nom. « Vous vous moquez de votre serviteur », dit le valet à Don Juan. En fait, c'est d'Elvire que Dom Juan se moque en dédaignant de lui répondre directement. À l'acte III, scène 5, il charge Sgana-relle d'aller inviter la Statue à souper (chez Tirso, il le fait lui-même). À la scène 8 de l'acte IV, il veut forcer Sganarelle à chanter pour le Commandeur.

(3. Élection du valet par le maître)

Au cours de la scène épulaire, Don Juan fait asseoir Catalinon à sa table, à tel point que les autres valets protestent. Il renouvelle l'invitation, qui est un ordre, une fois que la Statue est entrée. Catalinon résiste d'abord, puis il se mêle à la conversation, il plaisante, il est presque à l'aise. Chez Molière, Dom Juan fait aussi s'asseoir Sganarelle à sa table, pour lui éviter de dérober de la nourriture, et les laquais se font un plaisir de lui retirer son assiette avant qu'il n'ait eu le temps d'y toucher. Quand la Statue est là, Dom Juan renouvelle l'invitation. Pour la contre-invitation, chez Molière, Dom Juan impose la présence de Sganarelle ; chez Tirso, la Statue exige la présence du valet.

III. DEUX ÊTRES INSÉPARABLES

Don Juan entraîne son valet dans chacune de ses entreprises, même les plus périlleuses, et la présence du valet est presque constante auprès de lui : dans le *Dom Juan* de Molière, Sganarelle est présent dans 26 scènes sur 27.

(1. Par l'obéissance inconditionnelle du valet)

Le valet est véritablement asservi au maître, et Don Juan conçoit sa fidélité comme absolue. « Celui qui devient domestique doit abdiquer sa volonté », dit le Don Juan de Tirso à Catalinon, « il doit tout faire et ne rien dire ».

En fait, le valet dit, mais le maître le fait taire. Au moment où Don Juan s'apprête à tromper Aminte. Catalinon lui fait la morale. Mais Don Juan le brutalise : « Va-t-en ! Tu commences à m'échauffer les oreilles avec tes peurs bizarres. » Ce scénario est fréquent dans la pièce de Molière, par exemple dans la scène 2 de l'acte I : « Holà ! maître sot, vous savez que je vous ai dit que je n'aime pas les faiseurs de remontrances, Paix. » Ou encore dans la scène 1 de l'acte IV, où il menace même de le battre : « Écoute. Si tu m'importunes davantage de tes sottes moralités, si tu me dis encore le moindre mot là-dessus, je vais appeler quelqu'un, demander un nerf de bœuf, te faire tenir par trois ou quatre, et te rouer de mille coups. » L'exigence n'est pas seulement celle des besoins du comique. On sent une nervosité grandissante de Dom Juan.

À partir de là, le valet se dit prêt à faire tout ce que le maître voudra. « Je dis que désormais je ferai ce que tu m'ordonnes », dit Catalinon à Don Juan, « qu'à ton côté je forcerai la chair d'un tigre, d'un éléphant. Qu'un prieur se garde de moi, car si tu me donnes l'ordre de me taire et de le forcer dans sa chair, je le forcerai sans réplique, monseigneur ». Mais Don Juan ne demande pas à son valet de forcer quelque chair que ce soit.

(2. Par la fascination exercée par le maître sur le valet)

« Ah ! quel homme ! quel homme ! », dit Sganarelle : c'est à la fois de la réprobation, au moment où Dom Juan fait l'hypocrite, et de l'admiration. Dom Juan, en effet, a besoin d'un public et, comme l'a noté Philippe Sellier, « ce public permanent, c'est Sganarelle, qui précisément l'accompagne partout ». La seule fois que Sganarelle s'éclipse, Dom Juan le

lui reproche. C'est peut-être pourquoi il veut encore Sgana-relle auprès de lui au moment de la contre-invitation (c'est un moyen de le torturer ; mais c'est aussi une manière de le prendre à témoin).

(3. D'où la tendance que le valet a à imiter le maître)

Le valet imite fort peu le maître dans le domaine amoureux. Pourtant Catalinon à Tarragone, profitant de l'évanouissement de Don Juan, glisse à Thisbé : « Permets-moi de baiser tes mains de neige froide. » Dans les scènes avec la Statue, il plaisante comme lui. Mais l'imitation est beaucoup plus frappante dans le *Dom Juan* de Molière. Déjà dans la scène I, Sganarelle, qui y critique vertement son maître, fait l'avantageux : il voudrait avoir l'aisance verbale de Dom Juan, d'où sa tendance au discours, à la tirade, à la fatrasie qui retombe piteusement. Dans la scène avec M. Dimanche (où l'on découvre que le valet a le même tailleur et le même créancier que son maître), il use du même procédé que Dom Juan pour faire taire le fâcheux et le bouter dehors.

Le valet risque-t-il donc de se compromettre avec Don Juan ? « Moi qui t'ai regardé jouer, je ne voudrais pas m'attirer, pour avoir été ton témoin, des foudres qui me réduiraient en chair fumée », dit Catalinon. Et quand Don Juan est frappé par la foudre, Catalinon s'attend à être frappé lui aussi : « Il n'y a personne qui puisse s'échapper : ici je vais mourir, moi aussi, pour t'accompagner. » Sganarelle croit qu'il se compromet. Il l'avoue à Gusman : « Un grand seigneur méchant homme est une terrible chose : il faut que je lui sois fidèle, en dépit que j'en aie : la crainte en moi fait l'office du zèle, bride mes sentiments, et me réduit d'applaudir bien souvent à ce que mon âme déteste. » Et encore à la fin de l'acte I, au terme de la scène avec El vire : « Ah ! Quel abominable maître me vois-je obligé de servir ! » Pourtant il a un mouvement de recul, quand Dom Juan met sa vie en péril, par exemple quand il lui propose de prendre son costume, à la fin de l'acte II, et il s'enfuit au moment de la bataille contre les brigands. Il essaie de décliner l'offre de se rendre à la contre-invitation du Commandeur. C'est par surprise peut-être, comme Dom Juan lui-même, que Sganarelle se trouve entraîné de nouveau à proximité de la Statue de pierre. Comme Catalinon, il en réchappe. La mort sépare le maître et le valet.

CONCLUSION

Finalement, Don Juan est puni, et le valet – à sa grande surprise – est sauvé. C'est que sa volonté était annihilée. Il ne faisait qu'agir sur ordre. Il conserve au fond de lui le respect du surnaturel. Pour lui, le châtiment est sans doute ailleurs : d'être privé de son maître. Déjà Catalinon s'estimait perdu quand il croyait Don Juan noyé. Il est vrai que le marquis de La Mota lui propose mille et mille présents pour le remercier de la bonne nouvelle de la mort de Don Juan. À la fin de la pièce de Molière, la fameuse réplique, qui parut scandaleuse, « Il n'y a que moi seul de malheureux... Mes gages ! mes gages ! » se comprend mieux quand on sait que le maître ne payait le valet qu'au terme de ses services.

Il resterait à évaluer la valeur esthétique du couple Don Juan-le Valet. Le metteur en scène peut en faire ce qu'il veut, et il suffit d'être allé au théâtre pour savoir que, sur une basse obstinée, bien des variations sont possibles. L'empressement du valet, sa faconde, sa vocation pour la bouffonnerie laissent intacte la solitude profonde de Don Juan, qui semble avoir tant besoin des autres, et est pourtant si replié sur lui-même.

II – UN CANEVAS

Dans le cadre d'un enseignement de littérature comparée portant sur le roman de la ville, avec trois œuvres au programme (Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz,* John Dos Passos, *Manhattan Transfer,* Michel Butor, *L'Emploi du temps*), le sujet suivant était proposé :

> « Je ne veux pas décrire la ville », écrit Jorge Luis Borges dans *L'Aleph.* « Un chaos de paroles disparates, un corps de tigre ou de taureau où pulluleraient de façon monstrueuse, conjuguée et se haïssant, des dents, des viscères et des têtes pourraient à la rigueur en fournir des images approximatives. » Vous commenterez ces lignes à la lumière des trois œuvres du programme.

L'introduction doit situer Borges, écrivain argentin, mais surtout grand cosmopolite et de vaste culture. Il a été lui aussi un maître du récit fictif (*L'Aleph* est un recueil de nouvelles). La description le tente donc moins que la narration. Or les trois écrivains retenus par le programme sont eux aussi des romanciers, moins soucieux de décrire la ville que la raconter. Cette distinction simple devrait permettre d'aller à l'essentiel, et en tout cas de poser le problème. Il est impossible de décrire la ville, dit Borges. Sans doute, mais alors pourquoi ne pas la raconter ? En d'autres termes (et ce pourrait être la meilleure façon de poser le problème), le roman de la ville n'est-il pas le substitut d'une impossible description ?

À partir de là, il semble facile d'organiser un plan :

I. L'IMPOSSIBLE DESCRIPTION

1) Parce que la ville est une totalité dans l'espace inépuisable : c'est vrai pour une ville tentaculaire comme New York (Dos Passos), ou pour une capitale comme Berlin (Döblin), mais aussi pour une ville qui ne devrait être que d'importance moyenne comme Bleston (Butor). Jacques Revel a pourtant l'impression, dans *L'Emploi du temps,* que la ville anglaise et provinciale où il est venu faire un stage d'une année est reliée à d'autres villes, et que le tissu urbain est continu.

2) Parce que la ville se modifie à chaque instant. Elle est extrêmement mobile, transformable dans le temps de l'Histoire (c'est très sensible dans le roman de Butor, avec toutes les allusions inventées au passé de Bleston, à l'époque romaine de Belli Civitas, au Moyen Âge, au XVIII^{e} siècle, etc. : des strates successives se constituent, que l'écrivain, même s'il se veut archéologue, n'a pas le pouvoir de dégager).

3) Parce que la ville est un ensemble extrêmement complexe de textes (Butor a écrit à ce sujet un essai important dans *Répertoire V*) et que le roman n'a pas le pouvoir de les reproduire. Il peut tout au plus y faire allusion (les inscriptions des rues, les affiches des théâtres et des cinémas), en imiter des fragments (articles de journaux dans *Manhattan Transfer* ou dans *L'Emploi du temps*).

II. LE RECOURS À LA NARRATION

1) Elle permet de dessiner un itinéraire dans l'espace. On peut suivre celui de Franz Biberkopf à partir de l'Alexanderplatz, ou même à partir de la prison dont il sort au début du roman de Döblin. Ce qui n'était que confusion monstrueuse (ses premières impressions au sortir de la prison) s'ordonne, et cet ordre n'est pas dû à la ville, il naît d'une existence qui a ses habitudes, ses points de ralliement, et aussi ses zones d'engloutissement.

2) Elle permet d'accorder le temps de la ville à celui des destinées individuelles : il y a à cet égard une manière de synchronie romanesque, très sensible dans *Manhattan Transfer* puisque la guerre, même éloignée, mobilise la ville autour de l'événement, modifie les destinées individuelles (Jimmy Harf), infléchit l'aventure elle-même.

3) Elle est faite au point de vue d'un narrateur omniscient (Dos Passos, Döblin) ou d'un narrateur qui parle à la première personne (Jacques Revel dans *L'Emploi du temps*). Cette focalisation permet un tri dans la multiplicité du réel, même si ce narrateur est confronté à une telle multiplicité.

III. LA VILLE-MONSTRE ET LE LIVRE-MONSTRE

La ville est si monstrueuse qu'elle semble modifier l'art romanesque lui-même.

1) La multiplicité des destinées : Dos Passos a senti qu'on ne pouvait écrire un roman de la ville satisfaisant en s'en tenant à une aventure individuelle. Il a donc pris le parti de la multiplicité des aventures. Le roman devient monstrueux par l'assemblage d'intrigues romanesques juxtaposées ou enchevêtrées. Même Döblin et Butor ne peuvent pas s'empêcher d'esquisser d'autres aventures (celle de Lucien Blaise, par exemple, ou celle de James Jenkins dans *L'Emploi du temps*) à côté de celle du protagoniste. Il en résulte tout un jeu d'interférences romanesques qui, à elles seules, suggèrent la complexité de la ville, lieu de la juxtaposition des destinées individuelles.

2) La multiplicité des points de vue : même s'il existe un narrateur central, ce narrateur peut épouser tour à tour divers points de vue. C'est particulièrement frappant dans *Manhattan Transfer* et dans *L'Emploi du*

temps, où Jacques Revel va jusqu'à faire parler la ville elle-même, comme s'il se plaçait à son point de vue.

3) L'écriture romanesque tend à rejoindre une écriture mythique qui, curieusement, est celle-là même de Borges dans la phrase à commenter : la ville est un labyrinthe au centre duquel se trouve le Minotaure, à moins qu'elle ne soit le Minotaure elle-même. Borges tend à le suggérer. Butor aussi dans son roman. Pour *Manhattan Transfer* et pour *Berlin Alexanderplatz,* le mythe est différent, c'est celui de Babylone.

En conclusion, on peut proposer l'interprétation suivante : si la ville est une somme inépuisable, la narration permet de montrer l'homme aux prises avec le monstre urbain. Il est vrai qu'elle en devient elle-même monstrueuse, et que les structures traditionnelles du roman tendent à éclater (narrations multiples dans *Manhattan Transfer,* stylisation et mythisation dans *Berlin Alexanderplatz,* chronologie bouleversée et recherche fuguée dans *L'Emploi du temps*).

III – ÉTUDE D'UN SUJET

Un programme de premier cycle réunissait sous l'intitulé « Le Portrait de l'artiste et de l'écrivain » quelques textes majeurs du XX^{e} siècle : Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs,* Thomas Mann, *Der Tod in Venedig (La Mort à Venise),* James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man (Portrait de l'artiste en jeune homme,* connu aussi sous le titre de la première traduction française, *Dedalus),* Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere,* son journal posthume publié en 1952 *(Le Métier de vivre),* Jorge Luis Borges, *El libro de arena (Le Livre de sable).*

Le sujet proposé était le suivant :

Marcel Proust écrit, à propos de Bergotte, que pour l'artiste le « monde visible » n'est pas le « monde vrai ». Vous essaierez d'expliquer cette distinction et de la discuter.

Le sujet, de littérature générale plus que de littérature comparée, devient comparatiste avec le corpus de textes retenu. La frontière, d'ailleurs, est peu nette.

III. 1. Recherches préliminaires

1) La distinction figure dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* à la faveur d'une parenthèse. C'est donc bien « à propos de Bergotte » (le grand écrivain vivant, admiré du narrateur), comme l'indique le sujet : il n'y a pas lieu de consacrer le développement à ce seul Bergotte et à la manière dont le narrateur d'*À la recherche du temps perdu* le voit quand il le rencontre pour la première fois chez les Swann. Ce qui est prétexte pour Proust l'est encore bien davantage pour nous. Mais reprenons plutôt le texte de Proust :

> « Sans doute, les noms sont des dessinateurs fantaisistes, nous donnant des gens et des pays des croquis si peu ressemblants que nous éprouvons souvent une sorte de stupeur quand nous avons devant nous, au lieu du monde imaginé, le monde visible (qui d'ailleurs n'est pas le monde vrai), nos sens ne possédant pas beaucoup plus le don de la ressemblance que l'imagination, si bien que les dessins enfin approximatifs qu'on peut obtenir de la réalité sont au moins aussi différents du monde vu que celui-ci l'était du monde imaginé. »

La parenthèse substitue à la première distinction (monde imaginé/monde visible) une seconde distinction (monde visible/monde vrai) qui est peut-être la seule à être reprise dans le sujet tel qu'il a été formulé... De plus cette distinction accentue le mouvement du particulier au général : il n'est plus question de Bergotte, mais, en général, du monde, de la réalité. Le sujet n'est donc pas, n'est donc plus, la manière dont le narrateur voit Bergotte et, à partir de cette expérience décevante, essaie de découvrir le vrai Bergotte ; mais c'est la manière dont l'artiste en général se défie du monde qu'il voit et est à la recherche du monde vrai. Bergotte lui-même a dû connaître cette expérience et cette quête.

2) Le mot utilisé, « monde », mérite de retenir l'attention. On pense inévitablement au célèbre livre de Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation* un ouvrage que la traduction d'Auguste Burdeau avait fait connaître en France, et que Proust avait lu. Le traité s'ouvrait sur

la formule : « Le monde est ma représentation. » C'est la découverte de l'homme qui a compris que « le monde dont il est entouré n'existe que comme représentation dans son rapport avec un être percevant, qui est l'homme lui-même ». Mais Schopenhauer croit à un « autre côté du monde », auquel il donne le nom de « volonté », et qui pourrait être le monde vrai dont parle Proust. L'opposition serait alors plutôt celle qui existe entre le monde vu (ma représentation) et le monde vrai (la chose en soi). « La chose en soi », écrit Schopenhauer, « c'est la volonté uniquement ; à ce titre, celle-ci n'est nullement représentation, elle en diffère *toto genere ;* la représentation, l'objet, c'est le phénomène, la visibilité, l'objectivité de la volonté. La volonté est la substance intime, le noyau de toute chose particulière, comme de l'ensemble » (I, § 21).

Si Proust est l'héritier de Schopenhauer, il est aussi l'héritier, comme Schopenhauer lui-même, d'une longue tradition dualiste : celle de Platon (monde sensible/monde des Idées), celle de Kant (la « Critique de la philosophie kantienne », placée en appendice au *Monde comme volonté et comme représentation,* commence par un hommage à Kant, qui a eu le mérite, selon Schopenhauer, de démontrer la distinction entre le phénomène et la chose en soi).

Il y a chez Proust un désir de parvenir à l'essence. Ainsi la petite phrase de la Sonate de Vinteuil ne sera-t-elle pas une succession de notes audibles, mais une divinité fugitive. Dès le début d'*À l'ombre des jeunes filles en fleurs,* le narrateur précise que ce qu'il attend de la matinée où joue la grande actrice, la Berma – et de l'art en général –, ce sont « des vérités appartenant à un monde plus réel que celui où je vivais ».

Ce désir n'est pas seulement celui de l'amateur d'art. Il est aussi celui du créateur, écrivain ou artiste. De la vient l'inquiétude qui saisira le narrateur au début du *Temps retrouvé* : la représentation qu'il a donnée du salon Verdurin est-elle plus vraie que celle qu'en a donnée le pseudo-Goncourt ? Claude-Edmonde Magny, dans sa pénétrante *Histoire du roman français depuis 1918*[1], a très bien posé le problème tel qu'il se posait à Proust :

> « Ceci n'est nullement une variante banale du célèbre et superficiel : "Quelle vanité que la peinture..." de Pascal, ou plutôt Proust se trouve vivre effectivement le drame que Pascal eût peut-être entrevu s'il n'avait

voulu avant tout faire un "mot". Le problème qu'il se trouve ici forcé de poser, est celui de la possibilité pour l'artiste de saisir l'essence propre d'une chose et de la fixer pour l'éternité, ce qui est la seule façon de lui donner à la fois valeur, intérêt et objectivité : si l'artiste a réussi, ceux qui viendront après lui ne pourront plus voir les choses autrement que par ses yeux, si bien qu'il aura réussi à imposer sa vision spécifique en même temps qu'à atteindre l'éternité. » (P. 177.)

L'angoisse supplémentaire de l'écrivain vient de l'impression que les autres artistes ont réussi là où il craint d'échouer : le musicien (Vinteuil) parce que l'art des sons est, comme le soulignait Schopenhauer, dégagé des phénomènes ; le peintre tout aussi bien (le petit pan de mur jaune dans la *Vue de Delft* de Vermeer, ultime torture de Bergotte mourant).

3) Les textes du programme concerné constituent un champ d'étude intéressant pour cette question, dans la mesure même où l'on y sent le passage de Platon. Dans *La Mort à Venise,* Aschenbach se voit en Socrate auprès de Phèdre (Tadzio), mais son aventure vénitienne tourne à la déconfiture du platonisme du romancier de la belle âme. Il est obligé de s'avouer que ce corps est un corps, qu'il éveille en lui le désir amoureux, et que c'était là la vérité de ce monde visible. Le chapitre V de *Portrait de l'artiste en jeune homme* est l'écho des spéculations de Stephen Dedalus sur l'esthétique (elles étaient beaucoup plus développées encore dans la version précédente, inachevée, du livre, *Stephen le Héros*). Mais, se réclamant de saint Thomas d'Aquin et d'Aristote, Stephen prend ouvertement ses distances à l'égard de Platon dans la conversation avec son camarade Lynch, conversation qui a d'ailleurs aussi des allures de dialogue socratique. Pour lui, il n'y a pas d'assimilation possible du beau et du vrai ; mais le statut de l'un et de l'autre est analogue dans deux domaines parfaitement distincts : le sensible et l'intelligible. Cesare Pavese réagit moins contre l'idéalisme que contre le sentimentalisme. L'essentiel pour lui n'est pas une correspondance entre le sensible et l'intelligible, mais plutôt la découverte d'un rapport à l'intérieur même du sensible :

« La poésie commence lorsqu'un idiot dit de la mer : "On dirait de l'huile." Ce n'est nullement là une description plus exacte du calme plat, mais le plaisir d'avoir découvert une ressemblance, l'excitation d'un

mystérieux rapport, le besoin de crier aux quatre points cardinaux qu'on a vu ce rapport. »

La découverte de Stephen, à la fin du chapitre IV de *Portrait de l'artiste,* n'est pas si différente. C'est le problème de l'usage de la métaphore qui se trouve posé, et qui doit permettre de revenir à Proust. Comme l'a fait observer encore Claude-Edmonde Magny, la multiplication des métaphores ne donne pas accès aux essences. Elle ne fait qu'en aviver le désir.

Borges connaît lui aussi la tentation du vrai fixe dans le jeu mobile des apparences. Mais il est caractéristique que dans « Utopie d'un homme fatigué », l'une des nouvelles du *Livre de sable,* il prête à l'autre une affirmation comme celle-ci : « Nous vivons dans le temps, mais nous essayons de vivre *sub specie aeternitatis.* » Il y a finalement chez lui, comme le prouve par ailleurs son « Art poétique », une acceptation du temps et une acceptation de la multiplicité du sensible.

III. 2. Examen des termes du sujet

Il est particulièrement nécessaire ici.

1) Le « monde visible » : c'est le monde des apparences, des phénomènes (au sens kantien du terme). Le premier mouvement de l'artiste est de reproduire ce qu'il voit. Mais ce monde devient suspect pour différentes raisons : parce qu'il est instable (le temps) ; parce qu'il tend à se confondre avec ma représentation du monde (Schopenhauer) ; parce qu'il est insatisfaisant (Rimbaud, « la vraie vie est absente »).

2) Le « monde vrai ». Il se définira par référence au monde visible ainsi rejeté. Il sera l'inverse d'un monde décevant, d'un monde subjectif et trompeur. Placé sous le signe de l'éternité, en tout cas de la permanence, il sera transcendant à toute représentation particulière et il sera le monde des vraies réalités dont les images sensibles ne sont que l'ombre.

III. 3. Recherche du problème

Quand on réfléchit à une semblable distinction, on se réfère immédiatement aux philosophes – à Platon, à Kant, à Schopenhauer. Une démarche intellectuelle ou spirituelle, une quête de l'absolu les fait passer

de l'un à l'autre de ces mondes. Platon en fait l'objet de la philosophie et le privilège du philosophe inspiré.

Or Proust fait, lui, intervenir l'artiste et l'écrivain. Pour Platon le *poiètès* n'était qu'un imitateur, esclave du monde visible, du monde des apparences, donc un maître d'erreur et de fausseté. Aussi était-il exclu de la République. Proust installe l'artiste là où Platon installait le philosophe.

Mais l'artiste peut-il échapper au sensible ? N'est-ce pas sur les éléments du monde sensible et avec les éléments du monde sensible qu'il travaille ? Son *monde vrai* n'est-il pas encore le monde sensible ?

III. 4. Esquisse d'un plan

De cette réflexion préalable on voit déjà se dégager la ligne d'une dialectique que le plan pourrait aisément épouser :

– 1) L'artiste est déçu par le monde sensible.

– 2) Il aspire à s'en dégager pour trouver le monde vrai.

– 3) Mais ce monde vrai n'est peut-être que le monde vu par l'art, et sa vérité n'est peut-être que la vérité de cet art.

INTRODUCTION

Au XIX^{e} siècle, le réalisme, dans ses différents avatars, avait privilégié le monde visible et redonné ses lettres de noblesse à l'imitation du sensible.

La tentative de Proust s'inscrit en réaction lointaine contre ce réalisme-là. Au « monde visible » le narrateur préfère le « monde vrai » qu'il lui oppose. Ou du moins il accorde cette préférence à l'artiste – et à l'écrivain en herbe qu'il est lui-même.

Il est curieux de constater que Proust prête à l'artiste la vocation qui était celle du philosophe dans la conception platonicienne. Comment la *mimèsis* du sensible peut-elle se muer en une *heurèsis* (découverte) de la vérité ?

Déçu par les apparences, l'artiste est peut-être tenté de s'en détourner. Mais il est douteux qu'il puisse s'en passer. Quelle sera donc la vérité de

son monde ?

I. LA DÉCEPTION

Elle peut avoir différentes causes :

– 1) La laideur du monde sensible. C'est sans doute chez Joyce que cette laideur est frappante. Le romancier, s'efforçant d'épouser le point de vue de Stephen, insiste sur cette laideur : le pauvre logis des Dedalus, au début du chapitre V ; le « bloc grisâtre » que constitue Trinity College ; l'eau stagnante du canal encombré de feuilles pourrissantes. Stephen s'en détourne en songeant à la préciosité des chants élisabéthains ou en se livrant à des spéculations philosophiques sur l'essence du beau.

– 2) La différence entre le monde visible et le monde imaginé. C'est la différence initiale chez Proust, parce qu'il y a d'abord eu chez lui rêverie sur un nom de personne (Bergotte) ou de pays, ou sur une réputation, des propos qu'on a tenus devant lui (au sujet de la Berma, au sujet de l'église de Balbec).

– 3) Le sentiment d'extériorité. Si le paysage de Calabre est insupportable à Pavese, c'est pour une autre raison. Il ne se sent aucune attache avec lui, il le considère comme extérieur à lui-même, et par conséquent comme impropre à la poésie. « Pourquoi est-ce que moi, je ne puis pas parler des rouges rochers lunaires ? », se demande-t-il au début du *Métier de vivre.* « Mais parce qu'ils ne reflètent rien qui soit mien, en dehors d'un trouble régionaliste sans chair, lequel ne devrait jamais justifier un poème. » Mais c'est là *sa* représentation, et peut-être ce qui éloigne le plus le monde visible du monde vrai.

II. LA TENTATION IDÉALISTE

Quelle que soit la source philosophique (Platon, Kant, Schopenhauer), elle correspond à un dualisme qui est l'une des grandes traditions de pensée de l'Occident et qui a marqué la littérature.

1) La vérité de l'autre monde. L'envol vers le monde des Idées a été l'un des thèmes de la poésie idéaliste du XIX^{e} siècle (« Bénédiction », dans *Les Fleurs du mal*). Il en reste quelque chose dans l'essor icarien ou dédaléen de Stephen à la fin de *Portrait de l'artiste,* et même dans l'appel de Balbec ou de Venise chez Proust. La musique de Vinteuil, de la même manière, doit introduire à un autre monde. Mais on se rend compte que, dans les premiers cas du moins, le voyage métaphysique n'est guère qu'un déplacement dans l'enceinte même du sensible.

2) Le privilège du créateur. Aschenbach, dans *La Mort à Venise,* est bien un écrivain spiritualiste, marqué par le dualisme platonicien. Mais s'il se croit capable d'atteindre à la vérité de ce monde sensible et d'y saisir l'essence de l'intelligible, c'est en raison d'un privilège de créateur.

3) La supériorité de ma représentation. Ce qui était certitude chez Aschenbach est inquiétude chez le narrateur d'*À la recherche du temps perdu.* Il sait bien que toute représentation du monde visible n'est qu'une représentation singulière, mais il veut espérer que sa représentation est supérieure à celle des autres, qu'il a vu le salon des Verdurin mieux que Goncourt, par exemple. Ce n'est pas seulement une supériorité de vision, c'est une supériorité d'art – la création romanesque dans le roman de Proust devant être infiniment supérieure à la chronique des Goncourt.

III. LA RÉHABILITATION DU SENSIBLE

L'art, la littérature n'existent pas sans le monde sensible. Ils ne pourront donc accéder à quelque vérité que par son intermédiaire.

1) L'établissement d'une métaphore. Selon Joyce (fin du chap. IV), selon Pavese, la poésie naîtrait avec l'établissement d'une métaphore, donc la découverte d'un rapport entre deux éléments sensibles. La naissance du narrateur à la littérature (les clochers de Martinville), l'art d'Elstir sont également métaphoriques. Point de quête d'un autre monde plus vrai, par conséquent, mais jeu avec des éléments choisis du monde visible pour une vérité qui ne sera plus que la vérité de l'art.

3) L'essence du sensible n'est autre que le sensible. C'est la découverte que fait Aschenbach dans *La Mort à Venise.* Il redécouvre la sensibilité et les sens, mais cette découverte est mortelle.

3) Il n'est point d'éternité de l'art sans miroir du temps. Telle est la découverte de Proust, ou plutôt du narrateur, dans *Le Temps retrouvé.* Et Borges en apporte la confirmation dans son « Art poétique » :

« También es como el río interminable
Que pas y queda y es cristal de un mismo
Herádito inconstante, que es el mismo
Y es otro, como el río interminable. »
« L'art est encore pareil au fleuve interminable
Qui passe et qui demeure et qui reflète un même
Héraclite changeant, qui est à la fois même
Et autre, tout comme le fleuve interminable. »

Cela ne veut pas dire pour autant qu'il soit aussi fluent, aussi multiple que le temps qui s'écoule, que le livre doive être un livre de sable.

CONCLUSION

Il y a bien une tentation platonicienne de l'artiste occidental, qui l'incite à se détourner du sensible et à rechercher un monde plus vrai. Mais il ne se situe pas nécessairement au-delà du sensible.

Car le monde vrai, pour l'artiste, ne saurait être, en définitive, que le monde de l'art, que la représentation artistique du monde, plus vraie que la reproduction banale, et d'ailleurs impossible.

Il resterait à se demander quelle est cette vérité. Il est probable que chaque artiste a sa vérité.

---

1 Éd. du Seuil. 1951.

CHAPITRE IV
QUINZE DISSERTATIONS

I – L'ÉPOPÉE GUERRIÈRE

Le programme, fort ambitieux, invitait à regrouper et à comparer quatre grands textes épiques :

– Homère, l'*Iliade* (texte établi et traduit par Paul Mazon, Les Belles Lettres, 1937-1938).

– Lucain, *La Pharsale* (texte établi et traduit par A. Bourgery et Max Ponchont, Les Belles Lettres, 1948).

– *La Chanson de Roland* (texte établi d'après le manuscrit d'Oxford, trad. de Gérard Moignet, Bordas, 1969).

– *La Chanson des Nibelungen* (trad. de Maurice Colleville et Ernest Tonnelat, Aubier, 1971).

Une sélection était pratiquée à l'intérieur de ces textes. Il n'en sera pas question ici.

À la suite de ce programme a été publié le livre remarquable de Daniel Madelénat, *L'Épopée*, Presses universitaires de France, 1986. Le corpus a été considérablement élargi et la réflexion a été étendue.

La longueur de l'épopée effraie et c'est sans doute la raison pour laquelle une réputation assez fâcheuse s'attache à ce genre. Parce qu'elle est longue, elle serait une somme, et disons même un fourre-tout. D'où la tentative aberrante de Carlos Argentino Daneri, le personnage de Borges dans *L'Aleph*, qui écrit une épopée intitulée *La Terre* et rêve d'une sorte de poème *ad infinitum*. « Une seule fois dans ma vie j'ai eu l'occasion d'examiner les quinze mille vers de *Polyolbion,* cette épopée topographique dans laquelle Michael Drayton enregistre la faune, la flore, l'hydrographie, l'histoire militaire et monastique d'Angleterre » ; « je suis sûr », ajoute

Borges, « que cette production considérable mais limitée, est moins fastidieuse que la vaste entreprise similaire de Carlos Argentino ».

Malgré l'ampleur des textes du programme (d'où étaient absents le *Mahabharata* et ses cent mille *« çlokas »* ou distiques), cette ambition encyclopédique se trouvait limitée par un intitulé apparemment contraignant : l'épopée guerrière. Sommes-nous invités à ne retenir qu'un aspect de la somme épique, la guerre ? à découper, comme dans les anthologies guerrières, des « morceaux choisis » ou bien sommes-nous amenés à découvrir quelque chose qui est essentiel à l'épopée, et qui serait la guerre, du moins le conflit (la guerre n'étant qu'une espèce de conflit caractérisé par la violence physique avec effusion de sang) ?

Pour pouvoir en juger, une distinction s'impose : d'une « totalité originelle », comme le dit Hegel, se dégage une forme, et c'est de cette forme qu'il faut connaître l'essence. Tel est le passage de *l'epos* à *l'épopée,* et de l'épopée à *l'épique.*

Sujet :

Traitant « De l'épique » dans le *Système des beaux-arts,* Alain écrit :

« L'âge, le changement de tout, la fragilité, le souvenir, les ruines, la mort sont et seront toujours les thèmes de toute poésie ; et l'on peut remarquer que, plus le thème est propre à jeter le poète dans le désordre et le désespoir, plus aussi le poète recherche un rythme solide, et en quelque sorte des cordes appropriées à l'effort. Or le mouvement humain le plus direct et le plus étonnant contre la plus grande peur, c'est la guerre sans contredit. Le combattant en marche écrit le premier poème et le plus ancien, et l'épopée est d'abord une action en commun, la plus difficile de toutes et sans aucune espérance. La plus ancienne poésie s'est réglée sur cet inflexible mouvement, avec cette loi essentielle de ne faire sentir la peur, l'amour, la pitié que pour les dominer aussitôt ; aussi le rythme épique n'attend pas. C'est pourquoi l'épopée n'admet que des repos rares et va d'un pas toujours égal ; de là vient aussi que l'épopée d'imitation, qui cherche à plaire, tombe si bas. Il y faut

une simplicité intrépide. Au reste aucun poète ne parle de lui-même autant que l'on croit, ni autant qu'il le croit. » En vous appuyant essentiellement sur les œuvres inscrites au programme, vous direz quelles réflexions vous inspire ce texte.

I. 1. Travail préliminaire : l'examen de la citation

1) De qui est-elle ?

Inutile sans doute de rappeler qu'Alain est un philosophe. En revanche il n'est pas inutile de rappeler que, traitant de la poésie dans le *Système des beaux-arts,* il veut être « poète de la poésie ». Cela a été très bien vu dans une copie : « Malgré une apparente discursivité, ces quelques phrases d'Alain semblent se situer bien plus du côté de la poésie que de celui de l'esthétique pure. En effet, ces lignes n'offrent pas le sens précis et d'une certaine façon unique de la démonstration philosophique, mais plutôt comme une superposition de sens, de valeurs au sein desquelles doive se situer "la plus ancienne poésie", l'épopée. »

En dépit des articulations logiques *(or, c'est pourquoi),* qui ne va d'ailleurs pas sans une surcharge de tours consécutifs (en deux lignes : *aussi, c'est pourquoi, de là*), Alain procède par glissements d'évocations et de sens. L'image des *cordes* est significative de ce point de vue (ce sont les cordes de la lyre, mais aussi les cordes sur lesquelles l'homme tire avec énergie dans l'effort de volonté qui est le sien). Ou encore Alain joue sur le double sens du mot *mouvement.* On a parlé à juste titre à cet égard d'antanaclase interne (reprise du terme avec modification du sens) : c'est le mouvement des armées en marche, mais également le mouvement du cœur humain qui cherche immédiatement à surmonter le désespoir. Le mouvement du poème épique se calquera sur ces deux mouvements. Ce sera son « inflexible mouvement ».

2) Quel est le problème central ?

C’est très évidemment le problème de la *mimèsis*. Le mot *imitation* n’apparaît qu’une fois dans le texte, avec la notion *d’épopée d’imitation* : elle correspond à ce que Hegel dans l’*Esthétique* appelle épopée artificielle, celle de l’épopée alexandrine, celle des Romains (l’*Énéide* étant, comme *La Pharsale,* « épos artistique »), celle du Tasse qui « prenant pour modèles Homère et Virgile, a créé, à force d’enthousiasme, d’application et d’étude, une épopée qui devait s’égaler à ces modèles ». Elle n’est pour Alain que l’exception qui confirme la règle.

La règle, c’est que l’*épopée est imitation*. C’est la reprise du principe même d’Aristote (*epopoia = mimèsis Poétique,* 1447 a). Pour Aristote l’épopée est imitation « des belles actions et des actions des hommes de mérite » (1448 b). Alain n’est pas éloigné d’Aristote sur ces points :

– L’épopée est imitation d’une action, la guerre, qui est une belle action. puisqu’elle est réaction contre la peur, effort de domination de soi.

– Une telle action ne peut être le fait que d’un *kalos kagathos*. Mais Alain semble croire à une sorte d’héroïsme ordinaire de l’homme, héroïsme dont ferait preuve le poète épique lui-même.

D’où les assimilations audacieuses auxquelles se livre notre poète de la poésie : la guerre est déjà une épopée (« le combattant en marche écrit le premier poème et le plus ancien ») ; l’épopée est donc elle-même action et action collective (« l’épopée *est* d’abord une action en commun, la plus difficile de toutes et sans aucune espérance »). Comme on l’a écrit très justement dans une copie : « Le rythme épique est (pour Alain) la métaphore de l’implacable marche guerrière, de cet inflexible mouvement. »

La nuance, justement, me paraît intéressante : métaphore, c’est-à-dire transfert (il y a déplacement du mouvement de la guerre au mouvement de l’épopée) ? Ou mode d’expression propre à Alain, seul auteur de l’analogie ? On retrouve la problématique d’*epos-épopée-épique* : l’épique existe-t-il dans des faits (la guerre) que l’épopée n’aurait plus qu’à reprendre ?

3) Sur quoi faire porter la discussion ?

Chaque point, chaque détail du texte suscite la contestation. Pourtant il faut éviter l'éparpillement. D'où la nécessité d'un plan, qui n'est pas un artifice de rhétorique, mais un effort pour saisir un ensemble. On pourrait orienter la discussion du côté des notions d'espérance et de désespoir, ou d'ordre et de désordre, ou de démarche linéaire/démarche récurrente, ou de lyrisme/objectivité. Tout cela, je le reconnais, est présent dans le texte. Mais à ne retenir qu'un de ces aspects on sacrifierait les autres. Or c'est la problématique d'ensemble que le plan doit permettre de saisir.

Il m'apparaît que, dans son souci de démontrer que l'épopée est le calque de la guerre, Alain est amené à faire une présentation idéale de la guerre, que nos épopées peuvent démentir, et aussi une présentation idéale de l'épopée, qui peut ne pas correspondre aux œuvres du programme. Cela parce qu'il veut faire une présentation idéale du poète et de la poésie. Ce plan, qui doit permettre d'aboutir à la mise en lumière des intentions d'Alain, est celui que j'adopterai. Il est bien évident qu'il n'est pas le seul plan possible.

I. 2. L'introduction

Le préambule, je le rappelle, ne doit être ni trop général (le « genre épique a suscité de nombreux commentaires théoriques », « la poésie a toujours tenté de cerner tout ce qui fascine l'homme, tout ce qui l'épouvante »), ni trop abrupt (« Dans le chapitre du *Système des beaux-arts* consacré à la poésie et à l'éloquence, Alain affirme que l'accord parfait du rythme et du sens constitue le "secret royal" de la poésie »). Voici en revanche un préambule qui m'a semblé bon, car il amène la citation à partir d'une question que le texte invite à soulever, la question des origines de l'épopée :

« Un des aspects les plus fascinants de l'épopée est son caractère originaire : elle est naissance d'un monde aussi bien que d'une forme littéraire. En ce sens elle est énigme de par son caractère *sui generis* : les œuvres qui la précèdent sont inconnues ; avant l'épopée écrite était l'épopée orale, mais avant l'épopée orale ? [...] le philosophe, ce "déchiffreur

d’énigmes", ainsi que Nietzsche aimait à l’appeler, n’a pas manqué de méditer celle-ci et de lui donner une réponse. »

– *Pour introduire le problème*, il ne suffit pas d’asséner sur la tête du lecteur cette très longue citation, ni même de l’éparpiller en bribes qui finissent par occuper plus de place encore. Un *condensé sobre,* soutenu par des éléments très significatifs de la citation, doit permettre de dégager immédiatement le problème central, donc d’orienter la dissertation.

– *Pour introduire le plan*, on doit se garder d’une manière trop lente, trop gauche, trop pesante. On doit éviter aussi un résumé de l’argumentation future – ce serait brûler à l’avance ses cartouches – et un mode trop affirmatif (la question doit être laissée en supens). Voici quelques exemples empruntés à des copies :

Un exemple à ne pas imiter !

« Aussi l’épopée parce qu’elle tente de conserver la mémoire d’un passé qui sans elle sombrerait dans l’oubli, mais aussi parce qu’elle tente d’instaurer son intemporalité, constitue-t-elle une entreprise qui a pour but d’abolir le temps. Afin de cerner ce qu’elle est, nous examinerons successivement son objet, ses mécanismes et sa finalité. »

On est déjà complètement en dehors du sujet !

Un tour trop affirmatif

« Par son action, "le combattant en marche" instaure ainsi un système de valeurs guerrières dont l’épopée est la garante. Si elle répond à ces modalités fondamentales, elle leur donne cependant une ampleur plus grande par le truchement de l’art, et crée en définitive un discours dont la loi majeure imposera l’harmonie avec "cet inflexible mouvement". »

Un exemple de présentation réussie

L'ensemble de la dissertation étant centré sur le problème du déroulement linéaire ou non.

« Des épopées occidentales, tant anciennes, telles que l'*Iliade* ou *La Pharsale,* que modernes, telles que *La Chanson de Roland* ou *La Chanson des Nibelungen* paraissent en effet obéir au rythme de l'action guerrière dont le caractère inflexible subjugue la tourmente des batailles comme la subjectivité héroïque. Pourtant le rythme épique y progresse de manière fortement récurrente et tout semble concourir à retarder le dénouement que personne n'est censé ignorer. La progression épique conjuguerait-elle récurrence et progrès pour mieux épouser les caprices du destin et révéler la volonté des dieux ? »

Je propose l'introduction suivante :

« On a beau savoir que la quête des origines est vaine, en matière de poésie, on ne peut s'empêcher de la mener. D'autres s'épuiseront à remonter des Grecs aux Indo-Européens, de l'*Iliade* au *Mahabharata* ou à l'*Épopée de Gilgamesh.* Pour Alain, le premier combat est la première épopée : "le combattant en marche écrit le premier poème et le plus ancien, et l'épopée est d'abord une action en commun, la plus difficile de toutes et sans aucune espérance." La guerre ne fournit pas seulement à l'épopée son thème, elle lui imprime son "inflexible mouvement", son rythme implacable, sa "simplicité intrépide". Aristotélicien même quand de philosophe il se fait "poète de la poésie", Alain croit à la *mimèsis.* L'épopée ne serait pas seulement la transposition libre de la guerre ; elle en serait le calque. Mais l'épique se trouve-t-il dans les choses ? L'auteur du *Système des beaux-arts* ne peut éluder ce problème qu'en proposant une image idéale de la guerre, une image idéale de l'épopée, et cela peut-être parce qu'il est fasciné par une image idéale du poète et de la poésie. »

I. 3. Organisation du développement

I. UNE IMAGE IDÉALE DE LA GUERRE

Les thèmes de la poésie, dit-on, sont universels et éternels : il en va ainsi en particulier du thème de la fuite du temps dont Alain rappelle ici quelques aspects : « l'âge, le changement de tout, la fragilité, le souvenir, les ruines, la mort ». Ils peuvent être présents dans l'épopée : on songe aux plaintes d'Achille dans le chant XI de l'*Odyssée,* à Priam évoquant dans le chant XXIV de l'*Iliade* le « seuil maudit de la vieillesse ». Mais du répertoire des thèmes se détache la guerre, qui est selon Alain le thème propre de l'épopée. Puisque l'âge met fin à la guerre (Homère fait cette remarque à propos des vieillards de Troie dans le chant III de l'*Iliade*), le vol du temps semble suspendu pour saisir dans sa fleur la force de la jeunesse.

(1. Le poème de la force)

C'est le titre du bel essai de Simone Weil dans *La Source grecque* et c'est à cette source assurément qu'Alain s'alimente pour nous donner une vision idéale de la guerre. L'humanité est mue par cette force qui la pousse à aller de l'avant. Simone Weil évoque « la force qui est maniée par les hommes, la force qui soumet les hommes, la force devant quoi la chair des hommes se rétracte. L'âme humaine ne cesse pas d'y apparaître modifiée par ses rapports avec la force, entraînée, aveuglée par la force dont elle croit disposer, courbée sous la contrainte de la force qu'elle subit ».

La guerre peut être déploiement libre de la force, comme d'un trop-plein d'énergie (c'est le cas pour Ajax, comme l'a bien senti Hölderlin). Mais la vision d'Homère est plus humaine. Le combattant n'ignore pas la faiblesse, même s'il est un héros : il suffit qu'Achille ait reparu pour qu'« une atroce terreur s'insinue dans les membres de tous les Troyens » (*Iliade*, XX). Ils dévalent, apeurés, vers le fleuve Scamandre où ils vont s'engloutir (début du chant XXI). Mais Achille lui-même est pris de peur quand le fleuve se soulève contre lui. Il est même arrivé à Ajax d'avoir peur comme une bête (voir S. Weil, *La Source grecque,* Gallimard, 1951, p. 20).

Mais – et sur ce point l'analyse d'Alain est juste – le guerrier domine vite sa peur. Il y trouve l'occasion d'un sursaut d'énergie guerrière. Ajax, qui s'est senti perdu, devient furieux et se déchaîne contre les Troyens à la fin du chant XV. Achille bondit pour échapper au Scamandre. Le héros est d'autant plus agressif qu'il se sait, qu'il se sent menacé. Volker en apportera encore la preuve quand il prendra l'initiative d'abattre le chevalier hun (XXXI, 1889). Peut-être toute guerre est-elle en effet, comme le suggère Alain, une réponse anticipée à une menace.

(2. Le mouvement contre la plus grande peur)

Il peut arriver pourtant – et Alain ne semble pas tenir compte de cette réserve – que la peur l'emporte. Au début du chant IX les Achéens cèdent à « une panique folle, sœur de la Déroute qui glace les cœurs ». Il en va de même pour les Troyens au début du chant XXI. Hector fuit devant Achille dans le chant XXII : c'est, comme le note Simone Weil, qu'il se sent « dépouillé de tout prestige de la force ».

En effet la force est un don des dieux, qui l'octroient quand ils le veulent. Le guerrier se sent invincible quand il en est plein : ce sentiment est la source de ses prouesses ; il est l'élu. En revanche, quand il sait qu'elle a été conférée à son adversaire, il juge la partie perdue. À la fin du chant VII de *La Pharsale,* quand Pompée s'aperçoit que « les dieux [sont] passés à l'ennemi avec les destinées de Rome », que la fortune de César l'emporte sur la sienne, il prend la fuite, et Lucain essaie de la justifier : Magnus a voulu soustraire sa mort aux yeux de César, il veut retrouver son épouse. D'une certaine manière, pour lui, fuir c'est encore résister.

Le combat peut être sans espoir, et le guerrier continue quand même à combattre. C'est ce qui se passe dans *La Chanson de Roland,* où « jamais » Roland et Olivier, « par peur de la mort, n'esquiveront la bataille » (laisse 87). La souffrance, la défaite, la mort y sont acceptées comme autant de formes du don de soi à son suzerain (laisse 88), et peut-être aussi comme autant d'imitations du martyre. Ce n'est plus un mouvement de défense qui anime le combattant, mais l'acceptation du sacrifice.

(3. Guerre et cruauté)

Avec Roland et Olivier, on est certainement sur les hauteurs les plus sublimes du courage guerrier. Mais il s'en faut de beaucoup que la guerre soit toujours conquête sur le désordre et le désespoir.

Dans *La Pharsale* la guerre est un crime, qui plonge Rome dans l'anarchie (voir les plaintes du poète dans le Livre VII : « Rome n'est plus peuplée de ses citoyens ; elle est remplie de la lie de l'univers, et nous l'avons précipitée dans une telle catastrophe que dans un si grand empire il n'y a plus assez pour faire une guerre civile »), et le poète dans le désespoir (« Parmi les peuples qui supportent les rois notre sort est le pire »).

Dans le *Nibelungenlied* la guerre légitime (celle qui est menée contre les Saxons, par exemple) cède le pas au combat fratricide : les liens d'amitié, de parenté, d'hospitalité sont rompus, et tout s'achève dans un carnage qui donne la nausée. Le grand feu qu'allume Kriemhild pour venir à bout des Burgondes n'a même pas la valeur purificatrice de celui qui est allumé à la fin de l'*Odyssée* pour effacer les souillures des prétendants. Il faut encore de nouvelles monstruosités.

Même dans l'*Iliade* et dans *La Chanson de Roland* la guerre n'est pas pure. Achille s'abandonne à une sorte *d'hybris* meurtrière, « son cœur ne songe qu'à des œuvres de mort » (chap. XXI), il s'acharne sur Lycaon désarmé qui adopte pourtant l'attitude du suppliant (chap. XXI), il prépare un sort outrageux pour le cadavre d'Hector (chap. XXIII). Après avoir fait horreur au Scamandre, il en arrive à révolter Zeus lui-même (voir le début du chant XXIV). La guerre n'est plus une revanche sur la peur, elle est abandon, comme pour Kriemhild, à un appétit de vengeance exclusif.

(Conclusion partielle)

Alain présente la guerre comme le sursaut de liberté de l'humanité. Mais l'homme peut se trouver possédé par l'esprit de la guerre. Alors, comme le dit Héraclite (fragment 53), Polemos est vraiment « le père, le roi de tout ».

II. UNE IMAGE IDÉALE DE L'ÉPOPÉE

Après avoir réduit la guerre à un dynamisme héroïque, Alain réduit l'épopée à une épure. Il la doue d'un ordre, d'un rythme, et même d'une véritable efficacité.

(1. Un ordre)

La masse guerrière apparaît comme un flux de désordre à endiguer. Plus cette masse est énorme, plus l'effort de composition est grand. Comme on l'a noté justement dans une copie, « la rigueur du traitement semble être à la mesure de l'ampleur du combat, la régularité du rythme épique à celle du désordre de l'exploit héroïque ». L'épopée met en ordre les ressources de la taxinomie (les catalogues [voir les laisses 93 et suivantes dans *La Chanson de Roland* : la description de la mêlée se fait par l'addition de combats singuliers juxtaposés], de la sélection [il y a une manière de « gros plan » sur le combat d'Énée ou d'Achille dans le chant XX de l'*Iliade* qui se déroule pourtant en même temps que la mêlée générale], de l'amplification [voir l'amplification des bruits pour l'évocation du combat dans *La Pharsale* VII, 175 *sq.*] ; la progression dans l'horreur à la fin du *Nibelungenlied).*

Il serait illusoire pourtant de retrouver dans cet ordre l'ordre même de la guerre. L'ordre qui préside à la description du combat dans *La Pharsale* n'est pas calqué sur l'ordre des opérations militaires (même si cet ordre est indiqué par le poète, VII, 506 *sqq.*). Même si le narrateur, dans *À la recherche du temps perdu,* éprouve un plaisir esthétique à assister aux manœuvres à Doncières, même si « l'enfoncement du centre à Rivoli » apparaît à Saint-Loup comme aussi beau que l'*Iliade,* il faut un intermédiaire, en particulier les démonstrations du commandant Duroc. Alors seulement de la masse confuse des événements surgit un ordre analogue à celui que peut révéler ou créer l'épopée. « Si tu sais lire l'histoire militaire », dit Robert de Saint-Loup au narrateur, « ce qui est récit confus pour le commun des lecteurs est pour toi un enchaînement aussi rationnel qu'un tableau pour l'amateur qui sait regarder ce que le personnage porte sur lui, tient dans les mains, tandis que le visiteur ahuri des musées se laisse étourdir et migrainer par de vagues couleurs » *(Le Côté de Guermantes).*

Si, comme le dit Aristote, l'ordre épique se compose « autour d'une action », cette action n'est pas nécessairement une action guerrière : c'est la colère d'Achille dans l'*Iliade* ou l'injure faite à Kriemhild dans le *Nibelungenlied.* Ainsi qu'on l'a encore noté dans une copie, « l'épopée commence généralement à un moment décisif de l'action qui détermine la naissance du conflit épique et progresse de manière à réunir les conditions de sa résolution en ne traitant que les péripéties strictement nécessaires au progrès de l'action ».

(2. Rythme)

« Un rythme solide », dit Alain, un rythme qui « n'attend pas », et cela parce qu'il est « égal ». L'important n'est donc pas de savoir s'il est rapide ou lent, problème qui a souvent été posé et qui me paraît sensiblement différent.

a) Ce rythme est celui d'une action dont les étapes sont scandées. Celui du récit dans *La Chanson des Nibelungen* en fait bien un modèle de récit linéaire. Les épisodes s'enchaînent, également nécessaires. Il n'est pas vrai que l'épisode de la lutte contre les Saxons soit superflu, comme on l'a écrit quelquefois : il est la condition de l'admiration que Kriemhild voue au vainqueur Sigfrid.

b) La progression pourrait sembler brisée, ralentie par les éléments itératifs. C'est le « retardement épique » dont parlait Schiller. Maus Auerbach a bien montré, à propos de *La Chanson de Roland,* comment la plus étroite répétition peut se trouver associée à la plus régulière progression. Une copie a fort bien analysé, à la suite d'Auerbach, les laisses 40-41-42 (la négociation de Marsile et de Ganelon progresse en dépit, ou à cause de la constante allusion à la vieillesse et à la lassitude de Charlemagne) et les laisses 133-134-135 (combinaison de la sonnerie du cor avec l'évolution graduelle des réactions de Charles et des barons).

c) Mais tout aussi caractéristique de l'épopée est le système des annonces. Il y a un perpétuel devancement à la faveur des prophéties (Achille connaît à l'avance son destin ; c'est la justification de l'épisode de la consultation d'Erichto dans *La Pharsale*, des rêves de Charlemagne dans *La Chanson de Roland,* de l'épisode des ondines dans *La Chanson des*

Nibelungen) ou d'autres ponctuations du discours qui permettent de dire à l'avance ce qui va se passer (elles sont particulièrement fréquentes dans le *Nibelunglied*). L'auditeur ou le lecteur d'épopée sera *prévenu.*

(3. Efficace)

Je ne dis pas « efficacité », car il ne s'agit pas de suggérer que l'épopée incite à l'action guerrière (c'était la tâche d'un poète lyrique comme Tyrtée, non du poète épique), mais « efficace ». C'est-à-dire que, selon Alain, l'épopée a une vertu sur l'auditeur ou le lecteur.

a) Une vertu de préparation à la sérénité : prévenu, le lecteur attend sans hâte le dénouement ; prévenu, le héros attend avec soumission l'accomplissement de son destin. Il en résulte que l'échéance lointaine tend à s'effacer au profit des échéances les plus proches. Le guerrier sait qu'il est voué à la mort, et ne voit plus dès lors d'échéance que proche : venger Patrocle, ou même trouver un gîte pour le soir (voir *La Chanson des Nibelungen,* XXVI, 1636). « Sans aucune espérance » pour l'avenir le plus lointain, le guerrier a pourtant l'espoir du lendemain : c'est une correction qu'il faut apporter à la formule d'Alain.

Schiller disait d'Homère qu'il montrait « uniquement la tranquille existence des choses agissant selon la nature ». C'est cette sérénité qu'apportera l'épopée.

b) Une leçon d'énergie. « Le rythme épique n'attend pas. » Tout mouvement de pathos se trouve aboli au profit de l'action qui, elle, doit continuer. Cela ne signifie pas que l'épopée soit inhumaine. Mais elle laisse place seulement à des moments d'attendrissement : la rencontre d'Hector et d'Andromaque au chant VI de l'*Iliade* : le désir de pleurer sur son père que Priam fait naître dans le cœur d'Achille au chant XXIV. Le passage des pleurs à la vengeance se fait en une laisse du début de la seconde partie de *La Chanson de Roland* (laisse 178). J'ai plaisir à citer ici un bon passage dans une copie :

« Le rythme épique n'attend pas », dit Alain. Cela ne veut pas dire que l'épopée nous entraîne dans ses tourbillons d'actions multiples que l'esprit s'essoufflerait à suivre, que le cœur suivrait en brûlant de passions diverses. Non, l'épopée n'excite ni terreur ni pitié. Ce que le rythme épique ne

permet pas justement, c'est cette émotion du cœur. Il ne permet pas que l'auditeur ou le lecteur ait le temps de se prendre au jeu de la mort de Patrocle ou d'Hector : il indique le moment de la déploration comme le moment de la peur, comme un moment logique qui doit être immédiatement dépassé par un autre. La faute d'Achille, c'est précisément celle-ci : de vouloir attendre, de vouloir prolonger la mort, transformer le deuil qui est une cérémonie communautaire, un deuil privé. »

La Pharsale pourrait être à cet égard l'exception qui confirme la règle. Les effets pathétiques et déploratoires y abondent. Mais il s'agit précisément d'une de ces épopées d'imitation qui, paradoxalement, s'écartent du modèle fondamental.

c) Une leçon de vie unanime. « L'épopée est d'abord une action en commun » : la formule resserrée mérite d'être commentée longuement :

– Il y a l'assimilation déjà signalée de la guerre, premier poème épique, et de l'épopée. Même si elle est l'occasion de prouesses individuelles, la guerre est une action collective, où le sort d'une communauté se trouve engagé. Hagen ne peut pas ne pas suivre Gunther au pays des Huns, Achille lui-même doit mettre un terme à sa retraite et rentrer dans le rang. Roland est le défenseur de la chrétienté contre les Sarrasins. Pompée ne défend pas seulement la troupe, d'ailleurs hétérogène, de ses partisans, mais les institutions de Rome que César a décidé de mettre à bas.

– Le poète participe à cette action commune. Il est imprégné de l'esprit de la collectivité qu'il défend. Le cas le plus net est *La Chanson de Roland,* où les Sarrasins servent de repoussoir. Il y aurait des réserves à faire sur l'*Iliade* (Homère fait une présentation très équitable des Troyens, qui ne sont en rien des Barbares), sur *La Pharsale* (puisque la victoire revient à ceux-là mêmes que Lucain a en haine), sur le *Nibelungenlied* (où le roi des païens, Etzel, est finalement le plus digne et... presque le seul survivant).

– La définition d'Alain reste tributaire de la conception « romantique » de l'épopée fondatrice de l'esprit national. On sait les réserves qu'il y a à faire à cet égard, celles par exemple que fait Hegel lui-même au sujet de *La Chanson des Nibelungen.* D'ailleurs peut-on être à la fois *partisan* et *objectif ?* Cette question peut introduire la troisième partie du développement.

III. UNE IMAGE IDÉALE DU POÈTE ET DE LA POÉSIE

Il suffit de lire plus longuement le *Système des beaux-arts* pour voir que les considérations que présente ici Alain ne sont pas les considérations isolées. Elles sont tributaires de sa conception générale du poète et de la poésie.

(1. Le. lyrisme bridé)

À la distinction traditionnelle (épopée-lyrisme-drame) Alain substitue une triade qui lui est propre : l'épique, l'élégiaque, le contemplatif. Même sa conception de l'élégiaque fait appel à la pudeur dans l'expression du sentiment personnel, *a fortiori* sa conception du poète épique, dont la personnalité s'efface :

« Le poète se jette dans l'épique comme on fait ses héros ; il se laisse porter, il s'oublie. Mais l'autre poète reste au bord de l'élégie ; s'il y tombait, il s'y trouverait seul, sans secours, et misérable ; aussi la lamentation n'est point belle. »

Aussi remarque-t-on dans le passage cité que les thèmes traditionnels de la poésie lyrique se trouvent écartés au profit de la guerre (début de la citation), que l'emblème traditionnel de la poésie lyrique (les cordes de la lyre) subit une mutation, que la phrase finale suggère que la part de l'intervention personnelle dans la poésie (et pas seulement dans la poésie épique) est moins importante qu'on ne le croit ou qu'on ne le dit. Plusieurs questions peuvent être ici abordées, que je me contente d'indiquer :

– Le statut du *je* du poète dans le poème épique. Voir Aristote, *Poétique* 1460 a (« Homère parmi les nombreux mérites qui le rendent digne d'éloges, a en particulier celui-ci que, seul d'entre les poètes, il n'ignore pas quelle doit être son intervention personnelle dans le poème. En effet, personnellement, le poète ne dit que très peu de choses, ce n'est pas en cela qu'il est imitateur »), Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* : (« Il n'y a plus de narrateur. Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici : les événements semblent se raconter eux-mêmes »). Mais Lucain

est une exception de taille. Et même si l'on ignore tout de l'auteur de *La Chanson des Nibelungen,* on ne peut dire qu'il soit totalement absent.

– La question du mode de création d'une épopée. Elle n'est pas création *ex nihilo.* Un même poète ne peut être l'auteur de toutes les versions de *La Chanson des Nibelungen.* Seule « l'épopée d'imitation » peut-être a un seul auteur, et c'est pourquoi Alain le met à part. On sait combien la question est controversée. Elle ne peut être signalée ici qu'en passant.

– La communion du poète à une célébration où il s'efface comme le fidèle dans l'ensemble religieux. J'ai trouvé cette formule dans une copie : « Comme la prière, l'épopée est une création en commun sans cesse recommencée. » Oui, si l'on songe moins à la genèse de l'épopée qu'à son mode d'utilisation.

(2. La poésie comme miroir)

Présentant la poésie contemplative, Alain note qu'elle est le résultat de « l'accord du rythme avec cet objet sans vêtement humain qui fait que la chose nous est comme présente un court instant ». Le poème épique, qu'il caractérise par un art dépouillé, n'a pas une moindre transparence : « Il n'y a rien qui déclame dans l'épopée ; disons que c'est la poésie même qui s'y oppose, surtout par cette loi inexorable du temps, mais encore raccourci, et qui règle nos pensées sur l'objet seulement. »

On voit clairement, à partir de semblables affirmations, que la poésie épique naît de la stylisation, et non d'un quelconque réalisme. Alain se garde ici d'une grossière erreur, et il est bien évident que la guerre n'entre pas telle quelle dans l'épopée. C'est une nuance importante à apporter à sa conception de la *mimèsis* épique.

Ce qui se trouverait dans les choses, c'est bien plutôt un rythme. Yannis Ritsos croit pouvoir reproduire dans sa poésie la cadence du travail :

> « La cadence du marteau et de la pioche sont en moi
>
> et fidèle à la sincérité je fais jaillir une nouvelle source,
>
> et je suis le miroir dans lequel le peuple se mire
>
> sans fioritures, et se juge celui qui me juge. »

(Tracteurs.)

De même on entendrait dans le poème épique le bruit des armées en marche. Mais ce bruit passe par le poète, il a résonné en lui, il est devenu rythme intérieur et rythme poétique.

(3. Une éthique poétique)

Une copie rappelle fort justement qu'« Alain refuse le *placere,* une des qualités du discours prônée par Cicéron, comme toute subjectivité et note alors les malencontreuses déviations de l'épopée d'imitation, qui cherche à plaire. Le rythme implacable de l'*epos* ne recherche aucune condescendance [...]. Or l'épopée d'imitation met au premier plan les ornements et non les valeurs primitives et primordiales de la guerre ».

Il n'est pas sûr que le mouvement de l'épopée soit aussi inflexible. Il est des ornements chez Homère, la description du bouclier d'Achille est une concession à l'art proprement décoratif de l'*ekphrasis.* Le découpage de la récitation permet ces morceaux de bravoure qui cherchent bien, d'abord, à faire plaisir. Inversement, la description de la Thessalie ou la consultation d'Erichto sont beaucoup plus intégrées qu'on ne l'a dit à la matière épique de la *Pharsale.* Cette notion d'intégration est plus importante que celle du plaisir.

L'éthique de la poésie apparaît clairement avec la conception du rythme poétique qu'adopte Alain. Voir le chapitre « Du rythme poétique » dans le *Système des beaux-arts* : « Si le rythme exprime la chose à sa manière, tout en affirmant son pas invariable et comme mécanique, il naît de cette rencontre de l'effet d'une grandeur religieuse, comme si la nature invariable affirmait notre libre arbitre. C'est le secret royal. » On comprend mieux alors pourquoi la notion de rythme est centrale dans la citation à commenter : le rythme épique est l'affirmation de la liberté de l'homme, le triomphe de « l'humain » qui, « déjà détaché de nous par la règle des sons et de l'accent, prend vie et mouvement par le rythme ».

CONCLUSION

(Reprises des conclusions partielles)

Alain n'est pas le contemporain d'Homère, mais le commentateur de Valéry. *L'inflexible mouvement* qu'il décèle dans la poésie épique est bien constitué d'autres « pas ». Ils ne sont pas « enfants du silence », mais rumeur des armées de combattants en marche. Cette démarche décidée, réduction de la guerre à une épure idéale, devient rythme d'une épopée elle-même idéale. Mais Alain ne parle de « la plus ancienne poésie » que parce qu'il est à la recherche de l'essence de la poésie pure.

(Conclusion générale)

Ainsi compris, le propos « De l'épique » dans le *Système des beaux-arts* n'apparaît plus comme une simple reprise de la *mimèsis* aristotélicienne. Alain sait que ce n'est pas le combattant qui écrit l'épopée, qu'elle n'est possible qu'après l'événement, qu'elle correspond à l'extinction, non à l'irruption de l'énergie guerrière. Il sait aussi que les origines du genre nous échappent. Mais il lui plaît de retrouver l'élan de la liberté humaine par-delà les contingences.

(Ouverture)

Dans ces contingences, l'épopée nous apprend pourtant à lire également la ligne d'une dure nécessité. Elle ne nous arrache au « désordre » et au « désespoir » que pour nous décrire une action héroïque, mais « sans espérance ». C'est passer, en tout cas, de la révolte à l'acceptation.

II – LE MISANTHROPE AU THÉÂTRE

Le nom de misanthrope nous fait penser immédiatement à la célèbre comédie de Molière, *Le Misanthrope,* jouée pour la première fois le 4 juin 1666. L'édition n'était pas précisée (on peut utiliser celle, pédagogiquement fort commode, du Livre de poche, 1986, préfacée par un homme de théâtre, Jean-Pierre Vincent, annotée et commentée par un professeur à la Sorbonne qui a fait une large place aux études théâtrales, Michel Autrand). Mais Alceste n'est pas le seul. On peut chercher un point d'origine dans le

protagoniste de la comédie grecque de Ménandre (fin du IV^e^ siècle-début du III^e^ siècle av. J.-C.), le *Dyscolos,* comédie « nouvelle » qui semble fondée sur la distinction d'Aristote, dans l'*Éthique à Nico-maque :* « Le Bourru est celui qui manque d'aménité, le complaisant est celui qui en a trop. » L'édition utilisée est le volume bilingue de la collection des « Universités de France », Les Belles Lettres, 2^e^ édition, 1976, texte établi et traduit par J.-M. Jacques. La pièce de Molière, traduite en russe par Élaguine en 1807, par Kokoch-kine en 1816, a visiblement influé sur Alexandre Griboïedov (1795-1829), même s'il n'avait guère d'estime pour ces traducteurs et même si, xénophobe comme son personnage de Tchatski, il se tournait difficilement vers la France. Mais on sait que, dans sa jeunesse, il a joué le rôle d'Alceste et c'est bien un nouveau misanthrope qu'il présente dans sa comédie *Le Malheur d'avoir trop d'esprit* (*Gorie ot ouma,* 1824), dont il existe plusieurs traductions (dans le volume de la « Bibliothèque de la Pléiade » d'œuvres de Griboïedov, Pouchkine et Lermontov, dirigé par Gustave Aucouturier, 1973, ou, c'était l'édition utilisée, *Le Malheur d'avoir trop d'esprit,* trad. de Georges Daniel, L'Arche, coll. « Scène ouverte », 1966, rééd. 1989). « Tchatski un Alceste russe ? », la question qui constituait le titre d'un article de Maurice Colin publié dans la *Revue de Littérature comparée* (t. XLVI, n° 4, 1972, p. 481-493) garantit la nécessité d'une approche comparatiste de ces textes.

Sujet :

Le misanthrope, selon Jacques Guicharnaud, « existe par son dialogue avec ce qu'il déteste ». Et le critique ajoute : « La contradiction entre son affirmation et la réponse de la société est insurmontable : elle est le personnage, elle est son déchirement. »

Vous commenterez cette affirmation en l'appliquant aux trois textes du programme.

II. 1. Examen de la citation

Jacques Guicharnaud, grand professeur de littérature française aux États-Unis, est connu pour être l'auteur d'un très beau livre sur Molière, *Molière, une aventure théâtrale,* Gallimard, 1963, où il a analysé longuement trois pièces de la maturité, qui se succèdent dans la carrière du dramaturge : *Tartuffe, Dom Juan, Le Misanthrope.* Il y aura donc à partir d'un texte français à élargir, dans le sens comparatiste, vers les deux autres œuvres du programme : le *Dyscolos* de Ménandre, où Cnémon est à l'origine un personnage beaucoup plus isolé de la société, muré dans un silence dont il ne sort que pour des coups et invectives ; *Le Malheur d'avoir trop d'esprit* de Griboïedov, où Tchatski n'est pas vraiment un misanthrope, mais le devient, répondant peut-être à la société plus qu'elle ne lui répond.

Si on se reporte au volume de Guicharnaud, on s'aperçoit que la citation proposée figure dans le commentaire de la scène 1 de l'acte I. Alceste y est saisi en plein dialogue avec son ami Philinte, qui peut être considéré à ce moment-là comme « ce qu'il déteste » – la société, mais plus exactement les convenances sociales, les « embrassements », signes de la corruption généralisée (V. 12 : « Et ne veux nulle place en des cœurs corrompus »). Dans cette scène, Alceste apparaît avant tout comme celui qui s'oppose, et en cela se pose. Il a pour adversaires les gens à la mode, mais bientôt sa haine s'étend à « la nature humaine », à « tout le genre humain », à « tous les hommes », sorte d'indivision d'où vont pourtant sortir deux catégories, les « méchants et malfaisants » et ceux qui sont « aux méchants complaisants ». Il s'affirme comme « homme d'honneur », qui refuse toute compromission et se pendrait plutôt que d'en commettre une. Pour lui, il n'est « aucun mot » qui ne doive « part[ir] du cœur ». Il veut qu'on le distingue (V. 63) : cette formule essentielle exprime la dilection dans l'amitié, mais plus largement la différence revendiquée par le misanthrope. Cette différence n'est pas celle d'une sagesse plus haute, elle procède d'une franchise plus grande, ce que nous appellerions aujourd'hui « authenticité » et ce qu'Alceste appellerait plutôt « honnêteté ». J. Guicharnaud préfère parler de sincérité (p. 365) :

> « C'est Philinte et la société qu'il représente qui constituent Alceste en Sganarelle. Mais enfin, la sincérité revendiquée par Alceste, elle aussi, n'existe qu'en fonction de cette société. Alceste tout entier se définit par son dialogue avec la société. Il dit : "Je suis moi-même", on lui répond :

"Vous faites le pitre". Alceste au désert ne serait (ou ne sera) rien. Il existe par son dialogue avec ce qu'il déteste, comme dans *Dom Juan* Sganarelle n'existe qu'en fonction de son maître. La contradiction entre l'affirmation d'Alceste et la réponse de la société est insurmontable : elle est le personnage, elle est son déchirement. »

On voit donc clairement ce qu'il faut entendre par *dialogue* : moins l'échange verbal mondain auquel on assistera tout au long de la comédie, que la relation dialectique entre le misanthrope et la société. Il l'attaque, et elle se défend (duel). Il s'affirme, il se définit, et elle le juge (confrontation, ou si l'on veut procès, l'autre procès n'étant qu'anecdotique par rapport à celui-ci).

On voit mieux aussi ce que signifie *affirmation* : constitution de soi-même en tant qu'exception, définition de soi-même en tant qu'exemple et idéal. La *réponse de la société* s'éclaire. Dans le procès d'Alceste, on ne lui donnera pas seulement tort ; on le considérera comme un individu dangereux. Dans ce procès beaucoup plus vaste qui l'oppose à la société, on le considérera comme fou. Philinte, porte-parole de la société dans cette scène 1 de l'acte I, le juge dès l'abord bizarre (V. 2), il considère sa « pleine franchise » comme « ridicule » (V. 63-74), il voit dans son « chagrin », dans ses « noirs accès » (V. 97-98) les signes d'une « maladie » (V. 105), d'une « folie » même (V. 157).

Alceste est ainsi incompris, et au creux de cette incompréhension, il est considéré comme un personnage ridicule, donc comique. Mais s'agit-il bien d'une comédie ? La suite de la citation de J. Guicharnaud peut nous en faire douter. En effet, elle dessine la ligne d'un drame de la contradiction, de l'incompatibilité de l'idéal du misanthrope et des exigences de la société ; elle n'en découvre pas le terme : cette contradiction est « insurmontable ». Il n'y a donc pas de dénouement possible, ou plus exactement il n'est pas d'autre dénouement envisageable que la rupture du dialogue, l'exclusion – volontaire ou non : prison (V. 1465-1466), mort ou désert (éloignement de la société). Le désert est peut-être une mort du misanthrope (c'est le cas pour Timon d'Athènes, dans la pièce de Shakespeare). En tout cas, selon Guicharnaud, cela reviendrait à son abolition. L'affirmation extrême à

laquelle conduit la citation proposée se trouve dans le texte complet : « Alceste au désert ne serait (ou ne sera) rien. »

Dans le texte de J. Guicharnaud, il faut tenir compte des deux points. En effet, à la fin de la citation, il propose une sorte d'équivalence : c'est la contradiction qui est le personnage, qui est son déchirement. Cette équivalence est même double : la contradiction insurmontable entre l'affirmation du misanthrope et la réponse de la société, cette incompréhension, constitue le déchirement du personnage. Et, d'autre part, le personnage est ce déchirement même. Incompris de Philinte (qui, de plus, au cours de la scène avec Oronte, est retombé dans le péché de complaisance), Alceste veut rompre tout dialogue avec lui dans la scène 3 de l'acte I : « Ne me parlez pas [...]. Plus de société [...]. Point de langage. » Il irait déjà vers une sorte de désert si le salon de Célimène ne lui réservait une rencontre souhaitée avec la coquette. Célimène, comme Philinte, représente la société : quand dans la scène 5 de l'acte II elle lui reproche et de se plaire à contredire (V. 669-676) et de se contredire lui-même (v. 677-680), elle lui fait entendre une autre réponse de la société. Et à la fin de l'acte V, elle choisira de se ranger du côté de la société, en abandonnant le misanthrope à lui-même, au désert.

La citation s'applique bien à l'objet d'étude de Guicharnaud, la scène 1 de l'acte I. Mais on doit se poser les questions suivantes :

– 1) Cette « contradiction », ce « déchirement » existent-ils dans l'ensemble de la pièce et permettent-ils de rendre compte de la pièce tout entière ? Ce qui attache Alceste à la société, ce qui l'empêche de partir tout de suite pour le désert, c'est son amour pour Célimène. Or c'est l'occasion d'une autre contradiction : entre l'exigence d'exclusivité d'Alceste et l'éparpillement de Célimène. Il dit : « amour ». Elle répond : « jalousie ». Autre « déchirement » qui fait aussi partie, à n'en pas douter, du personnage d'Alceste. Peut-on l'assimiler à ce dont parle Guicharnaud ? Ce sera un élément de la discussion.

– 2) Ce « dialogue », cette « contradiction », ce « déchirement » existent-ils dans l'ensemble des trois pièces ? C'est, cette fois, l'objet même de la dissertation de littérature comparée, laquelle n'appelle pas la ressemblance à tout prix, mais ménage des différences entre les textes considérés.

Ressemblances

a) La revendication du misanthrope qui s'affirme, qui se propose en modèle. C'est le cas de Cnémon (IV, 5). C'est le cas de Tchatski qui se pose en homme de cœur (I. 7 ; IV, 14), mais aussi en homme d'esprit (il revendique le droit de rire des autres). b) La réponse de la société : chacun des trois personnages est taxé de folie. « C'est un fils du chagrin, un possédé ou un dément », dit de Cnémon Pyrrhias après avoir été poursuivi par lui à coups de projectiles divers. Après Philinte, Célimène accuse Alceste d'avoir « perdu le jugement » (IV, 3, v. 1316). Sofia, inquiète des débordements de l'esprit de Tchatski, lance, à dire vrai plus pour se venger que par conviction, l'idée de sa folie dans le court dialogue avec M. N... (III, 14).

c) L'appel du désert : Cnémon a la velléité de transporter sa maison dans un autre lieu (III, 1), dans la solitude absolue à laquelle il aspire après être sorti du puits. Le désir de partir pour le désert est présent dès la première scène de Molière (V. 143-144) et se trouve confirmé à l'acte V. Est-ce une décision tardive chez Tchatski ? On peut avoir l'impression qu'il revient du désert (mais c'étaient les villes d'eau) et qu'il accepte de revenir dans la société moscovite. À la fin de la pièce, il part pour « chercher, à travers le monde, un tout petit refuge pour un cœur brisé ».

Différences

a) Contrairement à celle d'Alceste, que Philinte vient relancer dans le salon de Célimène, la situation initiale de Cnémon est celle d'un isolé. Il est le paysan attique aux champs, travaillant seul, pourchassant les intrus et évitant même de cultiver la partie de ses terres qui se trouve en bordure de la route (I, 3). Dans le Prologue, Pan dit de lui : « Il n'a, dans son existence, tenu de propos aimables à personne, il n'a adressé le premier la parole à personne, si ce n'est pour me saluer. » Sans doute vit-il au sein d'une micro-société composée de sa fille et de la vieille servante Simiki, mais il les a réduites au silence, et ce n'est certainement pas d'elles qu'il y a lieu d'attendre la « réponse de la société ».

b) Contrairement à Alceste et à Cnémon, Tchatski n'est pas misanthrope dès le point de départ. Il est, dans l'acte I, aimable, disert (on prendrait alors plutôt Famoussov pour le grondeur). Sans doute a-t-il déjà l'esprit critique exercé, mais il conclut une sorte de pacte de non-agression avec la société moscovite dans laquelle il a choisi de revenir : « Ainsi, le destin a voulu que je les revoie tous ! J'en aurai vite assez de vivre avec eux, mais où trouver des gens sans défauts ? » (I, 7). Il cherche alors la conversation des autres, celle de Sofia, ne se dérobe pas à celle de Famoussov (I, 9).

c) Alceste et Tchatski connaissent le « déchirement » de l'amour non partagé. Cnémon se distingue d'eux dans la mesure où il ne connaît pas l'amour. Peut-être l'a-t-il un peu vécu autrefois, au temps de son mariage, mais pour le vieillard ce temps est depuis longtemps révolu, et d'ailleurs il n'a pas tardé à se séparer de Myrrhiné.

d) Alors qu'au dénouement Alceste et Tchatski partent pour le « désert », on assiste à une tentative finale de réintégration de Cnémon. Sicon et Gétas viennent troubler la solitude du vieillard, le forcent à entrer dans une danse dionysiaque et à rejoindre les autres dans la grotte afin de participer à la fête des fiançailles. Cette réintégration a quelque chose d'artificiel, et elle ne laisse en rien augurer une conversion du misanthrope. L'important est que, comme il peut y avoir dans la réponse de la société une volonté d'exclusion du misanthrope, il peut y avoir aussi une volonté d'intégration. Si Famoussov, dans la scène finale, ne fait aucun effort pour retenir Tchatski, qu'il considère décidément comme fou et dangereux, Philinte – en qui nous avons pourtant reconnu le représentant de la société – s'empresse auprès d'Alceste « Pour rompre le dessein que son cœur se propose » (c'est le dernier vers du *Misanthrope,* celui qui doit laisser un écho dans l'esprit du spectateur). Philinte lui-même a pu évoluer : l'ami l'emporte en lui sur le représentant de la société.

La question du comique

a) Le comique vient de ce que le misanthrope vit en société. Il y a là, au point de départ même, un paradoxe plaisant. Il est déjà sensible dans le *Dyscolos* (Cnémon vit dans le voisinage de la grotte des Nymphes, qui

attira la foule des sacrifiants qu'il déteste). Il est particulièrement remarquable dans *Le Misanthrope,* puisqu'Alceste est attaché au salon de Célimène, lieu d'un jeu social dont le jeu cruel des portraits est l'emblème. On pourrait penser que c'est le lieu naturel pour Tchatski, ce beau parleur qui a besoin d'un auditoire, qui a besoin aussi d'une galerie de modèles pour en faire le portrait.

b) J. Guicharnaud atténue pourtant ce comique, le ruine même puisqu'il insiste sur le caractère insurmontable de l'opposition existant entre l'affirmation du misanthrope et la réponse de la société. Le déchirement du misanthrope est pour lui infini : de cette situation intenable il ne pourra sortir que par la fuite (une fois la cérémonie terminée, Cnémon pourra très bien échapper à ceux qui l'ont contraint d'y participer). S'il n'est pas à proprement parler tragique, le dénouement des trois pièces place le misanthrope en situation de bouc émissaire. D'une certaine manière, la véritable victime du sacrifice fait dans la grotte à l'occasion des fêtes nuptiales pourrait être Cnémon, offert à Pan et aux Nymphes.

c) Il n'en reste pas moins que l'affrontement du misanthrope à la société garde quelque chose de comique : comique d'un langage rudimentaire, qui peut se réduire aux coups, aux injures, à une parole éruptive desservant l'affirmation de soi ; caractère dérisoire d'une parole qui se perd dans le silence (Tchatski, III. 22) ; ridicule de l'image que la société donne du misanthrope et de l'image que l'autre société – le public – en conservera.

II. 2. Préparation

Le problème

Déjà a été soulevé le problème proprement comparatiste de l'extension : est-on en droit de passer d'un jugement sur une œuvre, à ce même jugement appliqué à plusieurs œuvres d'auteurs différents, de langues différentes, d'époques différentes ? On ne pourra pas l'éluder, mais on peut le considérer comme sous-entendu. Il ne sera pas le problème central autour duquel s'organisera la dissertation.

Il faut donc essayer de dégager un problème interne à la citation. Si l'on cherche du côté du paradoxe, on s'aperçoit que les paradoxes prolifèrent.

1) Paradoxe du misanthrope en société : un misanthrope ne devrait théoriquement pas s'adresser à « ce qu'il déteste », mais le fuir ; or les personnages misanthropes dans les comédies étudiées sont des protagonistes au milieu d'un groupe dont ils prétendent dénoncer les vices et auquel ils font la leçon.

2) Paradoxe du misanthrope au théâtre : loin des autres, retiré au désert, sans contact avec le reste des hommes, le misanthrope n'existerait pas. Et nous n'aurions pas de pièce, pas de spectacle. La parole est le mode d'existence au théâtre, lieu de l'échange entre les hommes. Or, le dialogue est une activité humaine de convivialité incompatible avec le caractère du misanthrope. Un personnage de théâtre qui déteste les hommes est nécessairement un personnage déchiré.

3) Je voudrais trouver un paradoxe qui permette de faire le tour de la citation et qui tienne compte aussi du corpus (une tragédie comme *Timon d'Athènes* n'a pas été retenue). Le traitement comique du personnage du misanthrope implique son insertion dans une société donnée à laquelle il s'oppose et dont il se distingue. Mais par là il est amené à vivre sur le mode du déchirement, qui constitue une menace pour la comédie. En d'autres termes, le « dialogue avec ce qu'il déteste » est appelé par la comédie. Mais le « déchirement » qui résulte de la « contradiction » peut faire dévier la comédie.

Le plan

Le plan dialectique semble peu indiqué. En effet, la citation étant très riche, la première partie risquerait d'être énorme.

Le plan descriptif reste possible. On pourrait par exemple se placer sur trois niveaux successifs : sociologique, psychologique, dramaturgique. Mais ce plan aurait l'inconvénient de correspondre aux trois segments de la citation.

Le sujet se prête beaucoup mieux à un plan explicatif qui part de la citation, en reprend les divers éléments, mais autorise à aménager une discussion à l'intérieur de chacune des parties :

a) Un « dialogue avec ce qu'il déteste » : présence d'un premier paradoxe, d'un problème qui se résoudra peut-être quand on aura défini d'une manière pertinente le mot « dialogue ».

b) La « contradiction entre son affirmation et la réponse de la société » se situe dans le prolongement du dialogue ; bien plus, elle constitue ce dialogue lui-même. Cette contradiction peut-elle être surmontée ? J. Guicharnaud pense que non. On pourra en discuter.

c) Selon Guicharnaud, le « déchirement » est la contradiction même, et le personnage se trouve au centre de cette contradiction. C'est un autre paradoxe : qu'un personnage comique soit déchiré. On pourra se demander si c'est la seule cause de son déchirement. Il faudra voir aussi s'il existe des limites à ce déchirement.

II. 3. Développement

INTRODUCTION

(Préambule)

Paul de Saint-Victor intitulait *Les Deux Masques* un ouvrage consacré à la tragédie et à la comédie. Au théâtre, le misanthrope s'avance à visage découvert. Dans la tragédie, il tend à se retirer de la société, comme le *Timon d'Athènes* de Shakespeare après la foudroyante révélation. Dans la comédie, il affronte la société.

(Exposé de la citation)

Le misanthrope « existe » alors, comme l'a écrit Jacques Guicharnaud, « par son dialogue avec ce qu'il déteste ». La présence de la société auprès de lui semble comme nécessaire et, ajoute le critique, « la contradiction entre son affirmation et la réponse de la société est insurmontable : elle est le personnage, elle est son déchirement ».

(Exposé du problème)

Jacques Guicharnaud pense ici au début du *Misanthrope* de Molière. Mais peut-être est-ce le paradoxe de toute comédie du misanthrope, et aussi bien du *Dyscolos* de Ménandre que de la pièce de Griboïedov, *Le Malheur d'avoir trop d'esprit :* le traitement comique du personnage du misanthrope implique son insertion dans une société donnée à laquelle il s'oppose et dont il se distingue. Mais par là il est conduit à vivre sur le mode du déchirement, qui constitue une menace pour la comédie.

(Annonce du plan)

Le « dialogue » paradoxal du misanthrope avec la société tourne à la contradiction. On peut se demander si cette contradiction est insurmontable et si le « déchirement » intérieur qui en résulte est sans fin.

I. LE DIALOGUE AVEC CE QU'IL DÉTESTE

(Préambule)

Solitaire devenu d'une manière inattendue un être de dialogue, contraint en quelque sorte au dialogue, le misanthrope l'admet comme une confrontation avec la société qui l'entoure.

(1. Un être de dialogue)

La sociabilité du misanthrope, au lieu d'être une atténuation, serait la condition d'existence du personnage. Sans être hypersocial, comme Timon d'Athènes au début de sa carrière, le misanthrope vit volontiers dans le monde et lui parle.

Le cas exemplaire est celui d'Alceste. S'il est réticent à l'égard de la Cour (il rejette la proposition d'Arsinoé dans la scène 5 de l'acte III), il est l'homme du salon de Célimène. Il le hante même quand elle n'est pas là (acte I) et ne le quitte qu'à regret (II, 6 ; IV, 4). Toujours il y revient. Il n'y a pas un seul monologue d'Alceste dans la pièce. En revanche, il dialogue

avec tous les principaux personnages, allant jusqu'à se mêler en importun à la conversation dans la scène des portraits.

Tchatski est d'autant plus un être de dialogue qu'il n'est pas au point de départ franchement misanthrope. On surprend le personnage en état d'ébriété verbale, sensible dès son entrée en scène. Il aime la discussion vive, avec Liza, avec Famoussov, avec Skolozoub, avec Moltchaline, à tel point que Famoussov va jusqu'à l'interdire de parole (II, 3 « Je t'en prie, sois discret en sa présence »). Au moment du bal à l'acte III, il est là le premier, à recevoir les invités, à renouer avec d'anciennes connaissances, saisissant chaque occasion pour faire briller les grâces de son esprit.

Il n'est pas jusqu'à Cnémon qui n'accède au dialogue. Au sortir du puits, quand il croit qu'il va mourir et réunit le conseil de famille, le Bourru s'adresse à ceux qui sont là et dialogue en particulier avec son beau-fils Gorgias (IV, 4 et 5). Ce n'est plus un dialogue avec ce qu'il déteste, mais plutôt un dialogue avec ceux qu'il aime désormais, ceux qu'il vient d'apprendre à aimer.

(2. Les limites du dialogue)

Cnémon misanthrope refusait le dialogue. Il continuera sans doute à le refuser quand il reviendra à sa chère solitude. « Il n'a, dans son existence, tenu de propos aimables à personne, il n'a adressé le premier la parole à personne », dit Pan dans le prologue de la comédie. De fait, au début, il répond avec des projectiles et avec des coups, ou encore avec des injures, plus qu'avec des mots. Quand il menace la terre entière du nouveau Persée, on peut difficilement parler de dialogue. Cnémon se parle à lui-même dans une sorte de soliloque, celui où s'enferme le misanthrope.

On pourrait dire presque la même chose de certaines grandes « sorties » de Tchatski. Sa parole est si abondante que même devant un interlocuteur ou devant un auditoire il semble se parler à lui-même. C'est particulièrement remarquable pour la tirade du « petit Français de Bordeaux », à la fin de l'acte III, et aussi pour sa grande sortie finale, à la fin de l'acte IV. D'ailleurs celui qui fait de l'esprit cherche à éblouir la société, mais il cherche aussi à se faire plaisir à lui-même.

Quant à Alceste, s'il ne monologue pas, il a ses moments de silence. Dans la scène des portraits, par exemple, ou encore quand, à la fin de la première scène de l'acte V, il va « Dans [un] petit coin sombre avec [s]on noir chagrin ». On peut même imaginer qu'au début de la pièce Philinte vient le tirer d'un semblable silence, si bien que, d'entrée de jeu, le dialogue auquel finit par se prêter Alceste est une sorte de dialogue forcé. Avec Oronte, avec Arsinoé, c'est encore un dialogue forcé. Ce dialogue, il est vrai, est plus spontané avec Célimène. Mais c'est que Célimène est à la fois « ce qu'il déteste » et ce qu'il aime.

(3. La nature du dialogue)

Il est temps d'essayer de préciser ce que Jacques Guicharnaud appelle « dialogue ». Il s'agit beaucoup moins d'un échange verbal que d'une confrontation permanente avec l'autre, avec ce que le misanthrope déteste. On observera le neutre (« ce qu'il déteste », et non pas « ceux qu'il déteste ») : l'interlocuteur du misanthrope est perçu globalement, collectivement, sans autre distinction. Ce n'est pas aller dans le sens du théâtre, qui individualise les personnages. Mais le misanthrope a tendance à réunir les autres dans un bloc.

Quand le misanthrope parle, il s'oppose. C'est ainsi que, dès le long dialogue avec Philinte qui ouvre la pièce. Alceste s'oppose aux « vices du temps » (V. 59) : ils viennent précisément, selon lui, d'être illustrés par la complaisance de Philinte. Particulièrement remarquable est le monologue de Cnémon quand il s'en prend à ceux qui viennent sacrifier aux Nymphes (III, 1). Il a beau être seul, il s'adresse à eux :

> « Misérables que vous êtes, puissiez-vous périr misérablement ! »

Puis il s'adresse à un interlocuteur imaginaire pour lui faire voir ces misérables :

> « Mais voyez leur manière de sacrifier, à ces brigands ! Ils apportent des bourriches, des bonbonnes, non pour les dieux, mais pour eux-mêmes. L'encens, la galette d'orge, voilà ce qui est pie ! C'est là une offrande que le dieu reçoit tout entière, une fois placée sur le feu. Mais eux, c'est l'extrémité de la coupe et la vésicule, des morceaux

immangeables, qu'ils consacrent aux dieux, et ils engloutissent tout le reste. »

Dans son monologue final, Tchatski s'adresse à lui-même tout d'abord. Mais bien vite, il parle à la deuxième personne – et peu lui importe qu'on l'entende ou qu'on ne l'entende pas, et peu lui importe qu'on ne lui réponde pas. Car il parle à ceux qu'il déteste : Sofia, Famoussov, la foule de ses calomniateurs (« Vous proclamiez tous en chœur que j'étais fou ! »).

(Conclusion partielle)

Le dialogue fait en quelque sorte partie de la structure mentale du misanthrope. On parle de dialogue. Mais peut-être vaudrait-il mieux parler de dialectique. Car ce qui réunit A et non-A, le misanthrope et la société, peut être considéré comme une dialectique. Le misanthrope n'était qu'un terme de cette dialectique, il est profondément lié à l'autre terme, la société.

II. LA CONTRADICTION ENTRE SON AFFIRMATION ET LA RÉPONSE DE LA SOCIÉTÉ

(Transition et préambule)

Il faut bien comprendre que cette contradiction constitue le dialogue lui-même. Chaque pièce noue le drame précis d'un dialogue forcé entre le misanthrope et la société, situation proprement dramatique, contradiction que le tissu de la pièce aura pour mission de dénouer, et de dénouer favorablement.

(1. L'affirmation)

Elle a quelque chose de paradoxal, la encore, parce qu'on imagine plutôt le misanthrope comme l'homme de la négation. On a dit du misanthrope qu'il est « une machine à vitupérer et à dire non ». Il se plaît à contredire, contredire les autres et se contredire lui-même, comme le fait observer en d'autres termes Célimène à Alceste dans la scène des portraits.

Pourtant il est vrai que le misanthrope cherche à s'affirmer, à affirmer sa présence, à affirmer ses principes surtout. Cela est particulièrement sensible dans l'acte I du *Misanthrope.* Alceste s'affirme en tant qu'homme « sincère », en tant qu'« homme d'honneur ». « Je veux qu'on me distingue » : telle pourrait être son exigence première. Ce n'est pas seulement une exigence dans l'amitié (le contexte) ou dans l'amour : Alceste veut être reconnu dans sa spécificité, dans son unicité, contre ce qu'il déteste. Dans son procès, il doit être le juste face à l'injustice, et il veut croire que cette affirmation du juste suffit.

Cnémon cherche, lui aussi, à s'affirmer comme différent des autres : « Si j'en prends un à s'approcher de ma porte et que je ne fasse pas un exemple pour tous ceux du coin, considérez que vous voyez en moi un homme comme les autres » (III. 2). Cette affirmation de soi doit être celle d'un être meilleur que les autres, d'un exemple de vertu : « Si tous les hommes étaient comme moi, il n'y aurait pas ces tribunaux, ni ces prisons où ils traînent leurs semblables, il n'y aurait pas de guerre : chacun vivrait content du peu qu'il a » (IV, 5).

Tchatski tient à être reconnu comme autre par Sofia, comme différent des autres. Il s'oppose aux valeurs traditionnelles et conservatrices incarnées par Famoussov. Il est intelligent face à cet imbécile de Moltchaline. Peut-être n'a-t-il pas les grades, mais il a la valeur (III, 3). Nulle part cela n'apparaît plus clairement que dans son monologue de l'acte III, scène 22 :

> « Et à Pétersbourg comme à Moscou, celui qui se déclare ennemi des personnes, des manières, des mots précieux importés de l'étranger, et qui a le malheur de garder en tête quelques idées saines, et qui ose le déclarer à haute voix... celui-là remarque tout à coup... »

Mais Tchatski se heurte, dans cette affirmation de soi, au silence de la société.

(2. La réponse de la société)

Cependant la société reste rarement silencieuse. Elle répond. À cette affirmation d'une altérité, elle oppose une exclusion plus ou moins nette, qui passe le plus souvent elle aussi par la désignation.

C’est particulièrement net dans *Le Malheur d’avoir trop d’esprit,* avec la scène entre Tchatski et Famoussov (II, 2). Au fur et à mesure que Tchatski développe ses idées, Famoussov l’enferme dans une définition :

« Ah ! mon Dieu ! C’est un carbonari !

[...]

Un homme dangereux !

[...]

Comme il parle ! On dirait un écrivain ! »

Sofia, elle, l’a déjà traité de serpent (I, 7), avant d’insinuer qu’il est fou. Car telle va être la grande réponse de la société à l’originalité du misanthrope. Il est fou. Déjà dans le *Dyscolos,* l’esclave Pyrrhias voyait en Cnémon un « fils du chagrin, un possédé ou un dément » (I, 2). Il est vrai que c’était avant la conversion du vieillard au dialogue. Philinte renvoie à Alceste l’image de sa folie : cette « bizarrerie » qu’il remarque immédiatement en lui lui apparaît bientôt comme une « maladie » et une maladie de la raison :

« Et c’est une folie à nulle autre seconde

De vouloir se mêler de corriger le monde. »

De là vient l’importance du thème de la folie dans la pièce de Griboïedov. La folie est une perversion de l’esprit. L’accusation individuelle, murmurée par Sofia auprès de M. N... dans un mouvement de vengeance, croît comme la calomnie dans *Le Barbier de Séville.* Tchatski avait déjà, dans le bal, eu à souffrir de la foule : il assiste de la loge du Suisse aux retombées de cette rumeur collective, et il se rend compte qu’il a désormais contre lui la société tout entière. Encore dans la scène finale, Famoussov, parfaite incarnation de l’esprit de cette société, trouvera la définition implacable : « Il est devenu fou ! »

(3. Vers une réintégration

Le dénouement du *Malheur d’avoir trop d’esprit* ne laisse guère d’espoir. Pourtant la société avait d’abord été accueillante à Tchatski. Famoussov

s'était montré cordial et il avait défendu l'intelligence de son « ami », même si celui-ci refusait de prendre une charge. C'est pourtant ce refus qui lui était le plus reproché, en particulier par Moltchaline : la scène entre Tchatski et Moltchaline (III, 3) est un dialogue entre le (futur) misanthrope et le représentant de la société, et le sens de ce dialogue est une réintégration sous condition – mais une condition qu'à dire vrai Tchatski n'acceptera jamais de remplir.

Alceste n'est pas exclu de la société dans laquelle il vit. À la fin de l'acte I, Philinte le rattrape par la manche alors qu'Alceste veut rompre le dialogue. À l'acte II, quand il veut quitter le salon à l'arrivée des deux marquis, Célimène le retient. Et jusqu'à la fin de la pièce, Éliante (qui a de l'estime pour sa singularité, pour sa sincérité, et en fait un « cas particulier ») et Philinte s'efforcent de le réintégrer à une société à laquelle il se sent de plus en plus étranger. Dans la dernière réplique. Philinte se propose encore, comme Éliante, de « rompre le dessein que son cœur se propose ».

Dans le *Dyscolos,* la réintégration semblait impossible, et c'est pourtant là qu'elle est la plus bruyante. Si la reconstitution de la cellule familiale, après l'incident du puits, n'est que temporaire, Gétas et Sicon s'efforcent dans la scène finale de réintégrer le misanthrope à la société. Mais les limites de cette réintégration sont évidentes : Sicon et Gétas cherchent une vengeance ; ils usent de la contrainte : et il n'est pas sûr qu'ils obtiennent d'autre effet que temporaire.

(Conclusion partielle et transition)

Dans la littérature, la misanthropie n'a jamais été le fait d'esprits médiocres. Le philosophe Timon, le héros mythique Bellérophon dans l'*Iliade,* le grammairien savant Domitius sont autant d'exemples permettant de dire à Aulu-Gelle, l'auteur des *Nuits attiques,* que seul le génie peut être misanthrope. Même les misanthropes des comédies ont cette confiance en soi qui leur permet de s'affirmer. La société résiste à cette affirmation et lui répond volontiers en le taxant de folie. Pourtant il existe aussi de sa part un mouvement de réintégration. Cette fois, c'est le misanthrope qui résiste,

comme s'il voulait maintenir en lui-même cette contradiction qui constitue son déchirement.

III. LE DÉCHIREMENT

(Préambule)

Dans la phrase de Jacques Guicharnaud, la contradiction entre l'affirmation du misanthrope et le refus de la société est intériorisée : « Elle est le personnage, elle est son déchirement. » Elle est devenue en quelque sorte sa structure mentale. Elle laisse donc planer un doute sur l'issue qu'il va chercher : le désert. À quelle condition cette issue pourra-t-elle être comique et laisser espérer que la contradiction sera surmontée ?

(1. Une structure mentale)

Il ne suffit pas de dire que le misanthrope dialogue avec la société. Il en parle. Sa parole s'en nourrit. Dans la première scène avec Philinte, c'est Alceste qui construit le théâtre d'une comédie humaine où s'agitent les « gens à la mode », les « grands faiseurs de protestations », les « affables donneurs d'embrassades frivoles », les « obligeants diseurs d'inutiles paroles ». Il joue avec les marionnettes d'un théâtre dont il est l'auteur.

Tel est aussi le principe de l'« esprit » de Tchatski. Dans la scène 7 de l'acte I. devant Sofia et pour la grande fureur de celle-ci, il met en scène des figures qu'il va chercher dans son passé : le père de Sofia, son oncle, un homme noiraud avec des jambes de cigogne, un phtisique ennemi des livres, une tante désespérément vierge. Guillaumet le Français fou (c'est l'accusation même qui sera lancée contre lui). Les déteste-t-il vraiment ? Il a pour l'instant le regard qu'a un auteur comique pour ses créatures risibles.

Cnémon lui-même en conviendra à l'heure de la confession : il s'était fait une certaine image de l'humanité – des « gens intéressés » – et il est tout étonné de voir, avec la conduite de Gorgias, que le contraire existe.

C'est qu'il peut exister des exceptions. Cnémon finit par considérer que Gorgias en est une, et son déchirement intérieur en est atténué. Alceste et Tchatski, qui aiment une femme, lui confèrent aussi un statut d'exception.

Alceste sait bien que Célimène a les défauts de la société de son temps, mais il espère l'en guérir. Tchatski se rend compte de la froideur de Sofia, mais il se cache la vérité et quand il découvre la calomnie, il refuse tout d'abord de la croire complice. Déchiré, le misanthrope de Molière et celui de Griboiedov le sont peut-être entre leur amour et leur rejet de l'humanité. Mais déchirés, ils le sont surtout quand ils s'aperçoivent que l'être aimé est incurable, qu'il entre dans le lot du genre humain détesté.

Ce n'est pas alors la société qui répond, c'est le misanthrope qui lui répond. La deuxième tirade de Tchatski est exemplaire à cet égard. Mais Alceste aussi s'adressait aux humains :

> « Puisque entre humains ainsi vous vivez en vrais loups,
>
> Traîtres, vous ne m'aurez de ma vie avec vous. »

La rupture est consommée.

(2. L'issue : le désert)

Le désert est la réponse du misanthrope à la société. Elle apparaît très tôt dans le *Dyscolos* (la tirade de Persée), mais elle n'y figure que comme un vœu. Si Cnémon, après ce qu'on avait pu prendre pour une conversion, décide de revenir à la solitude absolue, c'est moins par haine du genre humain que par habitude. Chez Alceste et Tchatski, c'est une réponse qui menaçait depuis longtemps. Pour le personnage de Molière, l'issue de la misanthropie va devenir issue de l'amour contrarié. Pour celui de Griboïedov, l'issue de l'amour contrarié devient issue de la misanthropie.

(3. Portée de cette solution)

Ici, il convient de mettre à part le *Dyscolos*. Grâce à Gétas et à Sicon, Cnémon échappe temporairement au désert. Mais peut-être ira-t-il un jour.

Selon Guicharnaud, le désert ne serait qu'une solution fictive, et assurément pas une façon de surmonter la contradiction. En effet le misanthrope ne peut être lui-même qu'en s'opposant au monde. Le désert serait un mourir au monde, mais aussi un mourir à soi, puisque le misanthrope renoncerait alors à sa vraie personnalité.

En réalité on peut avoir des doutes sur ce désert. Sans parler de Cnémon, qui aboutit au contraire, Tchatski va peut-être aller vers d'autres villes d'eau, et il n'est pas impossible qu'Alceste soit rattrapé par Philinte. Au désert, le misanthrope continuerait de s'opposer mentalement à la société. À condition d'ailleurs qu'elle l'y laisse (elle vient rechercher le Timon de Shakespeare). « Et chercher dans le monde un endroit écarté/Où d'être homme d'honneur on ait la liberté » : ce sont les derniers mots d'Alceste. Alors même qu'il rejette la société, le misanthrope de Molière exalte ses valeurs, puisque l'honneur reste la valeur sociale par excellence.

(Conclusion partielle)

Le déchirement d'Alceste et de Tchatski cesse-t-il à partir du moment où on peut les croire délivrés de leur amour ? Ce serait envisager la comédie d'une manière tout à fait superficielle. Au désert la contradiction subsiste, même si les effets en sont apaisés.

CONCLUSION

(Reprise des conclusions partielles)

La comédie fait du misanthrope un être de dialogue, même si c'est malgré lui. Mais ce dialogue est peut-être surtout un duel entre son « affirmation » et la « réponse de la société ». L'issue de ce duel n'est pas la mort. Elle est tout au plus le désert, qui n'est même pas un désert absolu.

(Conclusion générale)

Jamais la contradiction n'est complètement surmontée. Que le misanthrope soit artificiellement réintégré à la société, malgré lui, comme c'est le cas de Cnémon, ou qu'il s'en exclut, mais peut-être pas aussi complètement que le laisse entendre le mot « désert », le dénouement n'est pas parfaitement satisfaisant. La fatalité du « dialogue » semble poursuivre le misanthrope, et la comédie reste réservée.

(Ouverture)

Et cela d'autant plus que le misanthrope doit subir une autre épreuve – et encore la société : le public de théâtre avec lequel il ne peut pas dialoguer et qui pourtant essaie de le comprendre. À la fin de chaque représentation, la « contradiction » peut se creuser davantage encore « entre l'affirmation » du misanthrope « et la réponse de la société ».

III – FORMES BAROQUES

Ce sujet a été proposé dans le cadre de l'étude d'une question intitulée « Formes baroques » et après l'étude de deux textes dramatiques du XVII^{e} siècle : la comédie de Shakespeare *Le Songe d'une nuit d'été (A Midsummer-Night's Dream*, qu'il vaudrait mieux traduire « Un songe d'une nuit d'été », première publication, le premier quarto de 1600) et la *comedia* de Calderón. *La vida es sueño (La vie est un songe*, 1re éd. dans la *Primera parte de Comedias,* 1636). Les traductions utilisées, dans des éditions heureusement bilingues, étaient celle de Maurice Castelain pour Shakespeare (Aubier. 1968, Aubier-Flammarion n° 13) et celle de Bernard Sesé pour Calderón (Aubier. 1976, Garnier-Flammarion, 1992, n° 693).

Sujet :

> « Art du mouvement », le baroque est aussi, selon Didier Souiller, un « art en mouvement ». Ces deux formules vous semblent-elles éclairer *Le Songe d'une nuit d'été* et *La vie est un songe ?*

III. 1. Remarques préliminaires

1) Cette citation est extraite d'un ouvrage de Didier Souiller, professeur de littérature comparée à l'université de Dijon et excellent spécialiste du baroque. *La Littérature baroque en Europe*, Presses universitaires de France, 1988, p. 263. L'auteur a une conception large des deux notions mises en place :

– Art du mouvement : « l'exemple d'une littérature qui s'adresse à l'émotion et à l'imagination plutôt qu'à la raison et à la logique » : le sentiment, la passion et l'image y occupent une place essentielle.

– Art en mouvement : « dans une époque instable, il voit s'opérer le passage de la certitude (que donnent l'imitation, l'Un et la clôture) à l'inconnu, au multiple et à l'ouverture à l'infini », donc le reflet d'une époque en proie à une profonde crise existentielle, un art qui correspond à l'attente de toute une génération.

Mais les candidats étaient privés du contexte, et on n'était nullement tenu de respecter à la lettre les définitions, ou plutôt les équivalences, établies par Didier Souiller. Mieux valait une réflexion personnelle sur ces notions, à condition qu'elle restât rigoureuse.

2) La notion de mouvement vient de Heinrich Wöllflin, grand historien d'art suisse et de langue allemande, qui dans son premier livre important, *La Renaissance et le Baroque en Italie* (1888), dégageait quatre caractères, quatre critères principaux du baroque : le pittoresque, le grandiose, le massif volumineux, le mouvement. Ce dernier caractère était pour lui le plus important de tous, et Wöllflin voyait dans le baroque – mais essentiellement dans le baroque architectural – le triomphe du mouvement. On peut l'opposer à la Beauté de pierre de Baudelaire (la beauté « classique », froide et hiératique, opposée à l'autre, plus complexe et mouvante) : « Je hais le mouvement qui déplace les lignes. » Dans le deuxième grand livre de Wöllflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* (1915 ; trad. fr., Gallimard, coll. « Idées-Arts », n° 6, 1952) la notion se trouve reprise :

> « Dans l'art tectonique aussi, plus rien ne doit se fixer en lignes et en surfaces palpables ; à l'impression de la stabilité doit se substituer celle d'une réalité en voie de métamorphose ; en bref, il faut que dans l'architecture également les formes respirent. Voilà l'idée centrale du baroque, abstraction faite de toutes les différences d'ordre expressif.
>
> Mais pour atteindre à ce mouvement, il est nécessaire que l'apparence ait remplacé la réalité. » (P. 76.)

3) La notion de mouvement a été reprise au moment où la notion de baroque a été appliquée à la littérature, et en particulier dans le livre pionnier de Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon,* José Corti, 1954. À elle seule la table des matières est parlante : la deuxième partie s'intitule « La vie en mouvement ». On découvre ensuite « la mort en mouvement » (IV, 2, 7), « l'homme en mouvement » (V, 5), « l'eau en mouvement » (VI). J. Rousset dégage une « cosmologie du mouvement » (p. 124), « les images du mouvement et de l'écoulement » (p. 135), l'idée que pour Montaigne, pour Pascal, pour le Bernin « notre nature est dans le mouvement ». Un nouveau *« panta rhei »* (tout s'écoule) à la manière d'Héraclite se trouve représenté par le ruisseau dans la première grande tirade de Sigismond, le prince-prisonnier de *La vie est un songe :*

> « Le ruisseau naît aussi, couleuvre
>
> qui se coule entre les fleurs » (p. 73).

Cette notion de mouvement est utilisée aussi par Gérard Genette, par exemple dans *Figures II* (éd. du Seuil, 1969). Reprenant l'étude du baroque littéraire dans une perspective plus formaliste, et partant dans cet essai du *Moyse sauvé* de Saint-Amant, Genette écrit dans une note de la page 220 que « le baroque est connu pour avoir introduit le mouvement dans la plastique et l'architecture : méditait-il, d'une manière plus secrète, de cacher la symétrie sous le mouvement ? ». Cette remarque précise, appelée par l'étude d'un grand « récit baroque », d'une « idylle héroïque » de quelque six mille vers, conjugue l'effet de miroir (la symétrie, figée en une sorte d'immobilité) et le mouvement, soit une dynamique qui emporte l'œuvre. Dans le même ouvrage, page 29. Genette parle d'« une découverte du mouvement », d'« une libération des structures », d'« une animation de l'espace dont le message rejoindrait celui de la nature ». « Fluidité, expansion, profusion » sont autant de caractéristiques du baroque, dominé par « l'idéal d'un espace mouvant et expressif dont les modèles se trouvent dans la nature vivante ».

4) Au-delà, on peut penser à une opposition très forte entre *stase* et *kinèsis,* dont la tragédie grecque d'une part, avec le chant du chœur en place (le *stasimon*), et le cinéma de l'autre peuvent donner une image. Dans le

chapitre V du *Portrait de l'artiste en jeune homme* de James Joyce (1916), Stephen Dedalus, dans la conversation sur l'esthétique qu'il a avec son camarade d'université Lynch, distingue « une émotion d'ordre cinétique » et une « stase esthétique », deux formes de l'émotion ressentie par le spectateur, l'auditeur ou le lecteur.

III. 2. Développement

INTRODUCTION

(Préambule)

Être au théâtre, c'est rester immobile et regarder un spectacle qui, comique ou tragique, contient un *drama* et correspond donc à un mouvement. Ce mouvement peut rester hiératique, comme semble l'avoir été la tragédie grecque et comme a peut-être rêvé de l'être la tragédie française classique, en tout cas sous sa forme la plus pure. Il peut au contraire se donner toute liberté, dans le drame romantique (le retour de Don César de Bazan dans *Ruy Blas*) ou dans beaucoup de mises en scène moderne (ne reproche-t-on pas souvent aux metteurs en scène contemporains d'obliger les acteurs à courir ou à se rouler par terre ?).

(Exposé du sujet)

Le mouvement pourrait précisément permettre de distinguer, dans une première approche, le théâtre classique du théâtre baroque, puisque Didier Souiller a défini le baroque comme un « art du mouvement » et même comme un « art en mouvement ».

(Exposé du problème)

La formule semble hésiter, dans son effort pour définir cet indéfinissable qu'est le baroque. Mais elle insiste, à la faveur d'une répétition, sur le mot clef *mouvement,* qu'il s'agisse d'un mouvement représenté (« art du mouvement ») ou d'un mouvement en quelque sorte constitutif (« art en mouvement »). Il y a là moins une ambiguïté, celle d'un signifiant flottant

(« mouvement »), que nuance, variation délicate dont il sera intéressant d'exploiter le pouvoir de suggestion.

(Annonce du plan)

Ce mouvement, dans des comédies comme *Le Songe d'une nuit d'été* et *La vie est un songe,* ne peut être assimilé aux « moyens dynamiques à la faveur desquels se dégage (le) mouvement » (Wöll ?in, *Principes,* p. 80) sur la façade des églises romaines. Passant par la représentation du déplacement, il suit aussi le cours d'une évolution et peut atteindre le spectateur lui-même qui, au lieu de rester immobile et inerte, est invité à une participation.

I. LA REPRÉSENTATION DU DÉPLACEMENT

(Préambule)

La comédie baroque correspond à un art *du* mouvement parce qu'elle nous fait assister à la représentation du déplacement. Dans le texte même de la pièce peut s'opérer un déplacement. Mais cela ne suffit peut-être pas pour faire de cet art un art *en* mouvement.

(1. Le déplacement sur scène)

Dans *Le Songe d'une nuit d'été* la scène 1 de l'acte II donne une bonne image de ce mouvement, et ce n'est pas un hasard si dans le beau film de Peter Weir, *Le Cercle des poètes disparus* (1989), la « citation » de la pièce de Shakespeare commence par là. Nous sommes dans un bois près d'Athènes, et entrent par deux côtés différents, très affairés, très agités, le lutin Puck et la Fée servante de Titania. « Où courez-vous (*wander*), petite Fée (*Spirit*) ? », demande Puck, et la Fée décrit ainsi sa course :

> « À travers la flamme et les eaux.
>
> Je vais partout, courant, volant.
>
> Toujours plus prompte que la Lune. »

Puck est-il un esprit balourd (« *thou, lob of spirits* ») face à cet esprit léger ? En fait, il se définit, lui aussi, comme un *wanderer* (« *that merry wanderer of the night* » – ce facétieux vagabond nocturne), et il dira même, devant Obéron, qu'en quarante minutes, il enroule une ceinture autour de la Terre. Du voyage merveilleux, du déplacement cosmique, l'arrivée de Rosaura et du *gracioso* Clarin qui l'accompagne est une autre illustration au début de *La vie est un songe :* ils ont été portés par un hippogriffe qui, par la voie des airs, les a transportés jusqu'en Pologne. Puck, en tout cas, est un prodigieux animateur et, comme l'esprit de la comédie, il est celui qui met la comédie en mouvement.

Individuel, le mouvement peut être aussi collectif. À l'arrivée d'Obéron leur roi, les fées décampent, et Titania ordonne : *« Fairies, away ! »* À l'acte IV du *Songe* Thésée, le « duc » (c'est-à-dire le *dux)* d'Athènes et sa suite font avec les chiens une battue – dont le gibier sera en quelque sorte le quatuor des amoureux en fuite. Dans la Troisième Journée de *La vie est un songe,* on a même une armée en marche, avec appel aux armes, entrée d'une troupe de soldats, entrée aussi de Rosaura en guerrière, fuite du roi Basyle et de ses partisans devant ceux de Sigismond le prince héritier et privé du pouvoir, entrée de Sigismond vainqueur suivi de ses soldats. Non seulement l'art du mouvement est là, la représentation du mouvement, mais encore la bataille donne son rythme à cette Troisième Journée, qui est véritablement en mouvement.

(2. Les figures du déplacement)

Tout pourtant n'est pas représenté. Ce déplacement peut être seulement décrit. Basyle use pour cela de trois métaphores successives :

« Qui pourrait. Astolphe, refréner prudemment
la furie d'un cheval emballé ?
Qui d'un fleuve orgueilleux et qui se précipite
vers l'océan saurait paralyser l'élan ?
Qui retenir un rocher valeureux
se déprenant d'un sommet montueux ?
Tout cela pourtant plus facilement se contient
que d'une populace l'orgueilleux courroux. »

Caballo, rio, peñasco, ce sont là autant de métaphores – la figure la plus fréquente dans ce théâtre et sans doute dans toute la poétique baroque –, mais qu'est-ce que la métaphore, sinon un déplacement, un transfert, le glissement d'une désignation vers une autre, d'une image vers une autre ? Ce glissement s'opère tout aussi bien dans *Le Songe d'une nuit d'été,* quand la poursuite des amoureux est représentée comme une autre chasse, où le poursuivant est le chien et le poursuivi le gibier. C'est ce jeu même des métaphores qui donne au texte sa fluidité.

(3. Limites du déplacement)

Mais un tel déplacement a des limites. Quand elle prend la forme extrême de l'oxymoron (l'alliance abrupte des contraires), la figure de rhétorique baroque immobilise deux images opposées qui, en quelque sorte, se neutralisent : c'est, pour la chasse dans le *Songe,* « harmonieuse confusion » (« *musical confusion* »), « musicale dissonance » (« *so musical a discord* »), « délicieux tonnerre » (« *such sweet thunder* »). Rosaura, dans *La vie est un songe,* a elle aussi recours à un oxymoron pour exprimer son immobilité, sa pétrification, quand elle découvre dans la tour Sigismond prisonnier :

> « Je ne suis plus qu'une masse immobile
>
> de feu et de glace. »

À côté d'une représentation sur scène du mouvement, peuvent demeurer des scènes relativement statiques : le début du *Songe d'une nuit d'été,* la scène finale de *La vie est un songe,* triomphe du pardon, d'une manière générale les scènes de cour, soit qu'elles restent figées dans un cérémonial protocolaire, soit que les courtisans se fassent spectateurs. Même Puck dit qu'il peut être tour à tour acteur (« *actor* ») et spectateur (ou plus exactement, dans le texte anglais, « *auditor* ») : il connaît donc et l'élan et la stase.

Enfin, s'il arrive que le mouvement donne le vertige, c'est ce « vertige fixé » dont, d'après Rimbaud, Genette a parlé à propos du baroque, dans cette « région déroutante de l'être où se rejoignent, dans une sorte de confusion rigoureuse, les signes réversibles de la différence et de

l'identité » (*Figures* I, éd. du Seuil, 1966, rééd. coll. « Points », n° 74, p. 89). Sans doute Sigismond passe-t-il de la tour à la Cour, et on pourrait avancer que la Cour est une autre tour, une autre prison, dorée celle-ci, avec une troublante identité dans la différence.

(Conclusion partielle)

Le mouvement est donc partout, sur scene, dans le texte même des deux comédies, mais il n'est pas le tout de cet art baroque, qui n'hésite pas à s'immobiliser, quand il le faut, en particulier dans le jeu des figures.

II. LE COURS D'UNE ÉVOLUTION

(Préambule)

« Art en mouvement », le second terme de la série proposée par Didier Souiller oriente vers la dynamique de l'œuvre ou vers le mouvement de l'Histoire. Mais il n'est pas sûr, là non plus, que ce mouvement soit pur, « irrépressible », pour reprendre l'expression de Paul Claudel dans *Le Soulier de satin.*

(1. La dynamique de l'œuvre)

L'alternance des élans et des stases, dans *Le Songe d'une nuit d'ete* ou dans *La vie est un songe,* n'empêche pas que la comédie soit animée par un mouvement d'ensemble. On pourrait presque parler, avec James Joyce, mais dans un autre sens, de *work in progress.* On dégage aisément d'une intrigue qui peut sembler multiple, proliférante même, la ligne d'un *draina* (la fin d'une attente, dans *Le Songe d'une nuit d'été*, le passage d'un souverain à l'autre, dans *La vie est un songe*). Dans les deux cas, ce mouvement conduit d'un état initial de désordre (désobéissance d'Hermia, intrusion de Rosaura dans la tour interdite) à un ordre final (triomphe de la volonté de Thésée, intronisation de Sigismond le nouveau roi). Tout cela reste subordonné à un mouvement qu'on pourrait appeler « spirituel » : l'élévation, dans le *Songe,* au-dessus d'une bestialité érotique par laquelle pourtant il a fallu passer ; le progrès spirituel dans *La vie est un songe,* où

Sigismond parvient à dominer sa violence, sa rancune, où il se dépasse à la faveur d'un raisonnement intellectuel qui ne fait que redoubler son expérience vécue et qui resterait certainement inopérant sans la grâce de Dieu.

(2. Évolution dans l'Histoire)

Cette progression, on peut se demander si elle ne suit pas le mouvement de l'Histoire. Didier Souiller, fortement marqué par l'influence de l'École des *Annales* et de l'histoire des mentalités, n'hésite pas à aller dans ce sens. Mais, à dire vrai, ni l'histoire de la fin du règne d'Élisabeth I^re^, ni celle du règne de Philippe IV sous le ministère d'Olivares ne montrent qu'au moment des deux pièces la crise soit en train d'être surmontée.

Ce sont plutôt les obstacles, les handicaps mêmes, tout ce qui entrave la marche du progrès, qui apparaissent dans *Le Songe d'une nuit d'été* et dans *La vie est un songe* : en face de la « belle Vestale qui occupait un trône à l'Occident » (sans doute Élisabeth I^re^, qui se faisait appeler la « Reine vierge »), on trouve les pauvres artisans-comédiens d'Athènes (les acteurs faméliques que connaissait bien Shakespeare) : Starveling (« Meurt-de-faim ») et ses comparses ; en face de Basyle, le roi machiavélien, le duc Astolphe, venu de la province de Moscovie, fait figure de représentant du parti de l'étranger, menaçant sous Olivares.

Il faut un mouvement de l'imagination, de ce qu'on pourrait appeler la « fantaisie baroque », pour croire que la crise puisse être surmontée : crise de l'autorité (nouvelle naissance du pouvoir du *dux*), crise de l'entente (avec réconciliation finale), crise morale (tout s'achève dans la fête et dans la joie).

(3. Réserves)

L'histoire littéraire à cet égard n'apporte pas d'éclaircissement. On sait combien est douteuse la notion de progrès quand on veut l'appliquer à la littérature ou à l'art. On ne peut pas dire qu'il y ait progrès esthétique de Shakespeare (1600) à Calderón (1636). Il serait plus juste de constater que leurs deux univers esthétiques, qui présentent d'ailleurs des analogies, sont

dépendants de traditions nationales (la double intrigue, le *double plot*, dans le théâtre élisabéthain ; la division en *« jornadas »,* qui ne sont ni des journées de 24 heures ni des actes, dans le théâtre espagnol du Siècle d'or).

Même la dynamique de l'œuvre ne doit pas nous abuser. On est tenté de voir dans l'une et l'autre pièce le passage de l'anarchie à l'ordre. Mais il serait plus juste de parler du retour à un ordre qui avait été rompu et qui, préexistant, ne pouvait que revenir. L'ordre de la nature, lui-même apparemment compromis, reste une garantie (cycle lunaire, ordre astral).

En définitive, l'image du cercle semble entrer en concurrence avec celle de l'élan. C'est, dans *Le Songe d'une nuit d'été,* la ronde finale qui ne fait qu'agrandir les cercles que la fée traçait dans l'herbe ; c'est, dans *La vie est un songe,* le cercle de la couronne qui va ceindre la tête du nouveau roi et qui, comme le dit Basyle, est celle-là même de ses exploits.

(Conclusion partielle)

Il ne faut mésestimer ni l'exigence du *drama* dans l'œuvre, ni l'évolution des goûts esthétiques et des formes. Il ne faut pas non plus les surestimer. Le baroque obéit peut-être moins à l'appel de la ligne droite que, comme l'a suggéré Claudel dans l'épigraphe du *Soulier de satin*, à la fascination de la ligne courbe, au cercle même, quand la boucle se referme.

III. MOUVEMENT ET PARTICIPATION

(Préambule)

On est immédiatement sensible, dans la comédie baroque, à une effervescence qui, il est vrai, est peut-être l'essence même du théâtre. Mais on peut aussi se demander si elle est principe pur du mouvement.

(1. Symétrie et mouvement)

Une objection pourtant vient à l'esprit, et on peut la faire surgir du couple de notions mis en place par Genette : symétrie et mouvement (*Figures II*).

On peut avoir l'impression qu'il y a là deux principes de composition contradictoires, et poser à ce propos les questions suivantes :

a) Les actions parallèles ne ralentissent-elles pas l'action, le drame ? Quand Clothalde se sent ému à la vue de Rosaura travestie comme s'il avait devant lui un possible fils (*La vie est un songe,* Première Journée), quand dans la Deuxième Journée se déroule la scène du portrait et que Rosaura prend l'identité nouvelle d'Astrée, quand le lien père-fille est enfin complètement révélé dans la Troisième Journée, le drame de Sigismond peut sembler oublié, mis entre parenthèses, comme si des épisodes apparemment peu nécessaires venaient ralentir l'action et le mouvement.

b) Ce ralentissement est d'autant plus sensible que, dans de tels épisodes, le discours, la tirade occupent beaucoup de place : monologue de Clothalde perplexe, dans un long aparté de deux pages (p. 87-89), longs discours tenus par ce même Clothalde devant sa fille retrouvée (p. 209-217). Le principe de symétrie joue dans la scène (les discours de Clothalde et de Rosaura s'équilibrent), d'une journée à l'autre, et aussi d'une action à l'autre (car il existe aussi des discours de Basyle et de Sigismond).

c) Le théâtre dans le théâtre correspond au principe de symétrie et peut être également accusé de ralentir le mouvement du drame. Ainsi la lente préparation qui, dans *Le Songe d'une nuit d'été,* conduit à la représentation de « Pyrame et Thisbé », *subplot* parallèle au *plot,* peut sembler détourner l'attention du lecteur et spectateur de l'action principale (la fuite des jeunes gens d'Athènes dans la forêt) et en ralentir le mouvement.

(2. Retour sur les deux expressions proposées)

L'objection est redoublée si on pose le problème en reprenant les deux expressions de Didier Souiller.

a) Plutôt qu'« art du mouvement » n'y a-t-il pas une certaine agitation, qui ne saurait exactement en tenir lieu ? C'est la bonne volonté naïve et débordante des artisans-comédiens au moment de la répétition dans le *Songe,* l'activité brouillonne de Bottom, qui veut jouer tous les rôles et qui, ne serait-ce qu'à cause de cela, mérite la tête d'âne qui est moins le signe d'une transmutation (« *thou art translated* », lui dit Quince, le chef de troupe, avec une piquante impropriété de langage) que la sanction donnée à

la médiocrité du « cabotin ». Il en va de même pour la scène du portrait dans *La vie est un songe :* c'est l'occasion d'une agitation assez vaine, et Rosaura elle-même peut parler à ce propos de « confusion » (v. 1824 « *Qué haré en tantas confusiónes* ? »).

b) Plutôt qu'art en mouvement, n'y a-t-il pas un certain archaïsme théâtral, une pratique de la juxtaposition qui peut faire penser aux *mansions* du théâtre médiéval ? On observe d'ailleurs qu'en 1636, si Calderón met encore en place des actions parallèles, il renonce au théâtre sur le théâtre au sens strict du terme, et la « mise en abyme » ne prend dans *La vie est un songe* qu'une forme analogique : c'est le temps de la royauté expérimentale avant la royauté définitivement acquise.

(3. La participation)

Pour répondre à ces objections, il convient de renforcer encore l'idée de mouvement à l'aide d'une autre idée qui peut parfaitement lui être liée, et qui est également essentielle dans le théâtre baroque, celle de participation.

a) En effet, il faut éviter de considérer ces actions symétriques comme des actions indépendantes. Les points de contact sont nombreux. Elles influent l'une sur l'autre. Rosaura a été surprise dans la tour de Sigismond et la paternité réelle de Clothalde vient redoubler sa paternité morale (il est le père substitutif du prince abandonné, il est le géniteur de Rosaura, dont il a séduit la mère, Violante). Bottom est pris dans le jeu des intrigues amoureuses de la forêt d'Athènes. « Pyrame et Thisbé » est une autre manière de représenter la fuite des jeunes gens. Le mouvement baroque ne saurait être réduit au cours d'un simple ruisseau ; c'est un fleuve qui charrie puissamment des éléments divers. b) Ce mouvement n'est pas seulement celui de l'art. Les dramaturges veulent rendre le spectateur sensible à de grandes forces qui, dans le monde, dans le grand théâtre du monde, sont des puissances de mouvement et d'animation : la force du désir, dont le philtre de Puck est la représentation emblématique et à laquelle n'échappent ni Thésée ni Sigismond ; la force des astres (motif de la lune sanglante, du duel du soleil et de la lune) ; la force de la Providence dont le monde des fées dans le *Songe* ne donne qu'une image approximative mais qui, dans le

dessein de Calderón, doit dépasser et transcender le prétendu déterminisme de l'horoscope.

c) Ou, s'il est celui de l'art, il est celui du théâtre même auquel à cette époque, tant en France qu'en Angleterre, on voue un culte. Les personnages nobles accomplissent, au sens le plus strict du terme, un mouvement vers les personnages roturiers dans l'acte V du *Songe d'une nuit d'été,* avec un mouvement du regard qui est le mouvement même du regard sur le spectacle théâtral. Basyle lui-même, dans *La vie est un songe,* ne dédaigne pas de faire, comme Puck, le spectateur. Et cette immobilité de l'acteur qui se met en situation de spectateur n'est pas une stase dans le drame, elle permet au contraire d'assister à un nouveau déploiement du spectacle, comme si l'on participait au regard du spectateur privilégié : amours de Titania et de Bottom, conduite du roi provisoire. Au spectateur de la salle lui-même, n'est-ce pas la participation qui est demandée, lui qui doit imaginer tout un paysage grâce au discours et à quelques éléments symboliques qui tiennent lieu de décor – le clair de lune d'après la lanterne, le mur d'après l'homme au plâtre, le lion d'après les paroles de Snug ? C'est de cet effort, de ce mouvement, que Puck peut remercier le public dans l'épilogue du *Songe d'une nuit d'été.*

(Conclusion partielle)

Le mouvement baroque ne se confond donc dans les deux pièces ni avec une quelconque agitation sur scène ni avec la traditionnelle *vis comica.* Son principe fondamental est la force du théâtre, l'exigence de participation à laquelle le spectateur se plie bien volontiers.

CONCLUSION

(Résumé des principales orientations)

Même s'il y a dans *Le Songe d'une nuit d'été* une triple cérémonie nuptiale et à la fin de *La vie est un songe* une manière de cérémonie d'intronisation, la comédie baroque se refuse à tout hiératisme d'une cérémonie théâtrale. Elle se plaît à une action mouvementée, et le spectacle

multiplie les possibilités de mouvement pour les acteurs. Elle est emportée par un mouvement qu'on peut chercher à l'intérieur d'elle-même, dans l'Histoire, dans l'histoire du théâtre et des formes baroques. dans le monde, mais qui naît peut-être surtout d'elle-même et de la force de son verbe. Les menaces que font peser sur ce mouvement l'excès, la surcharge, le discours sont surmontées par la force d'un mouvement puissant, qui est celui-là même du théâtre.

(Conclusion générale)

Art du mouvement et art en mouvement, la comédie baroque est portée par l'enthousiasme, celui-là même que Claudel a voulu retrouver et ressusciter quand il a demandé, dans la longue didascalie initiale du *Soulier de satin :*

> « Il faut que tout ait l'air provisoire, *en marche,* bâclé, incohérent, improvisé dans l'enthousiasme ! »

(Vers une idée nouvelle)

Et, en effet, pour un créateur, et en particulier pour un créateur de théâtre, communiquer l'enthousiasme au public, n'est-ce pas le plus bel idéal du mouvement ?

IV – LE THÉÂTRE DU MONDE

La comparaison entre le théâtre et le monde remonte à l'Antiquité. Elle s'est prolongée jusqu'au XVII^{e} siècle par l'intermédiaire des Pères de l'Église. Jean Jacquot a écrit à ce sujet un article substantiel et essentiel, qui doit être le point de départ d'une information et d'une réflexion sur cette question : « Le Théâtre du Monde de Shakespeare à Calderón » (*Revue de Littérature comparée,* XXXI, 1957, p. 341-372).

Shakespeare et Calderón ne peuvent qu'être représentés dans un programme de textes à l'appui pour l'étude de cette question. Étaient retenus, dans le cadre d'une préparation à l'agrégation, *Hamlet,* tragédie

vraisemblablement jouée pour la première fois au cours de la seconde partie de l'année 1601, et *El Gran Teatro del Mundo (Le Grand Théâtre du monde),* autosacramental habituellement daté, sans certitude aucune, de 1634. S'y ajoutait, tout aussi attendu, *Le Véritable Saint Genest* de Rotrou, dont la première eut lieu en 1645 ou 1646. Les éditions utilisées étaient pour *Hamlet* le volume bilingue d'André Lorant (Aubier, 1988), pour *Le Grand Théâtre du monde* l'édition, également bilingue, de Mathilde Pomès (Klincksieck, 1957), pour *Le Véritable Saint Genest* l'édition critique très riche de José Sanchez (éd. José Feijoo, devenues par la suite éd. Interuniversitaires, Mont-de-Marsan, 1991).

Il était conseillé de se référer aux travaux de Didier Souiller, *La Littérature baroque en Europe,* Presses universitaires de France, 1988, et *Calderón et le Grand Théâtre du monde,* PUF, 1992.

Ce *topos* ancien est aussi un *topos* polyvalent, qui a pu prendre des significations différentes et servir de support à des valeurs diverses (sur la notion de *topos,* voir Ernst-Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter,* Berne, Francke, 1948, trad. fr., *La Littérature européenne et le Moyen Âge latin,* PUF, 1956). On peut distinguer trois grands aspects :

– 1) L'illustre théâtre du monde, c'est-à-dire le monde, création de Dieu qui va servir de théâtre à l'homme. C'est le scène que le Monde *(El Mundo)* propose à l'Auteur *(El Autor)* dans *Le Grand Théâtre du monde.*

– 2) La *brevitas vitae* : « la vie humaine étant un drame », comme le dit l'Auteur dans l'autosacramental de Calderón, elle a la brièveté d'une représentation dramatique.

– 3) Le théâtre du monde comme monde des apparences, où curieusement le théâtre proprement dit va jouer un rôle désenchanteur et permettre d'accéder à un monde plus vaste. Saint Genest doit être accueilli par les « hôtes du ciel » et les « saintes légions d'anges », comme le dit Anthyme dans la pièce (acte IV, scène 5). Hamlet lui-même affirme devant son ami Horatio (acte 1, scène 5) :

« There are more things in heaven and earth, Horatio.

Than are dreamt of in your philosophy. »

« Il y a plus de choses au ciel et sur la terre, Horatio,

que n'en rêve votre philosophie. »

Menacé, ce *topos* entre en concurrence avec d'autres, par exemple avec celui de *La vie est un songe,* ou celui de *La Comédie au château*, remarquablement étudié par Ross Chambers *(La Comédie au château. Contribution à la poétique du théâtre,* José Corti, 1971). Dans ce livre le *theatrum mundi* est perçu comme « le mythe d'un univers harmonieux », mais très vite contesté. « C'est par rapport à cette structure première, définitivement désagrégée par la perte de sa clef de voûte divine, qu'il faut comprendre toute la poétique moderne du théâtre » (p. 18). Dieu est la clef de voûte (voir *Le Grand Théâtre du monde*) et Curtius a montré, de manière définitive, que la caractéristique essentielle du *topos* du *theatrum mundi,* tel qu'il se développe au cours de la Renaissance pour s'imposer aux esprits de l'âge baroque, réside précisément dans cette conviction d'une présence divine. Dans *Le Véritable Saint Genest* il est admirable de voir comme le monde de Dieu tend progressivement à se substituer au monde des dieux, auxquels sont encore passionnément attachés les empereurs. D'où le passage capital, répété par Marcelle (II, 3, v. 373 *sqq.*), joué par elle quand elle prête sa voix à celle de Natalie (III, 7.. 999 *sqq.*) :

« Je n'ose à présent, ô Ciel, d'une vue assurée.
Contempler les brillants de ta voûte azurée ;
Et nier ces faux dieux, qui n'ont jamais foulé
De ce palais roulant le lambris étoilé. »

Dans *Hamlet* la transcendance n'est pas niée. D'où le problème du Spectre. Il est d'abord désigné comme « la chose » (*the thing* I, I, v. 21) par Horatio, et Marcellus semble croire que c'est un pur produit de l'imagination. La preuve que cherche Hamlet n'est pas seulement celle de la culpabilité de son oncle Claudius, mais celle de la réalité du Spectre. Ni la première apparition, ni même la seconde ne sont suffisantes. L'exécution de la vengeance sera la meilleure preuve de l'authenticité du message d'outre-tombe. Dès le retour du voyage en Angleterre, Hamlet pouvait déclarer à Horatio (V, 2, p. 297) : « Ceci devrait nous apprendre qu'il est une divinité qui donne forme à nos desseins de quelque façon que nous les

ébauchions. » Nous sommes bien dans le cadre d'une dramaturgie supérieure, même si Dieu a apparemment peu de place dans *Hamlet,* et Shakespeare a moins manqué du sens de la quatrième dimension que ne l'a dit Claudel, au soir de sa vie, dans sa *Conversation sur Jean Racine.*

Sujet :

« Réfléchir le monde n'est rien d'autre, pour le théâtre, que réfléchir du théâtre : la scène est reflet d'un reflet. Ainsi arrive-t-on à la perte de la réalité [...]. »

Vous commenterez ces affirmations de Didier Souiller *(La Littérature baroque en Europe,* p. 251) en vous appuyant sur les trois œuvres du programme.

IV. 1. Examen du sujet

Quand Hamlet dit aux comédiens qui viennent d'arriver au château que l'art du théâtre consiste à « tendre un miroir à la nature », il est dans le droit fil de la *mimèsis* aristotélicienne. Un reflet ne peut jamais exister en lui-même. Il est nécessairement le reflet d'une réalité première. Et c'est à cette réalité première que Shakespeare, Calderón et Rotrou devraient faire accéder le spectateur par le théâtre alors renouvelé.

Mais la citation de Didier Souiller jette le soupçon sur cette réalité première. La volonté théâtrale de réfléchir le monde se heurte à une sorte de disqualification du réel, ou de ce qu'on prend pour tel. La citation contient en quelque sorte au second degré la condamnation platonicienne du monde des apparences, et s'il n'imite que des « phénomènes », le théâtre n'est bien que « le reflet d'un reflet ». Enfermant ainsi l'homme, l'acteur et finalement le spectateur dans un labyrinthe dont les parois lui renvoient toujours sa propre image, ce théâtre en serait arrivé « à la perte de la réalité ». À la limite, il ne réfléchirait plus que lui-même.

Le théâtre, pourtant, veut accéder à une vérité. Est-ce celle du monde, qui serait en quelque sorte sauvé par le théâtre ? Jean Rousset va dans ce sens dans *La Littérature de l'âge baroque en France* (Corti, 1954), quand il

affirme que « le monde est à l'envers ou chancelant, en état de bascule », et que « pour le remettre à l'endroit, il faut le regarder comme dans un miroir ». Le miroir permettrait le renversement salvateur d'un monde qui ment. Est-ce au contraire seulement la vérité du théâtre, quand il se regarde dans son propre miroir ? Et, en multipliant les effets spéculaires, la théâtre parvient-il à dire, outre lui-même, la réalité et la vérité du monde ?

Dans cette perspective, il n'est pas interdit de parler du théâtre sur le théâtre. Mais il faut le faire à bon escient, sans perdre de vue le sujet, en montrant par exemple que, dans *Hamlet,* le théâtre intervient comme « une machine propre à révéler la réalité, à réaffirmer vis-à-vis d'un monde "sorti de ses gonds" la possibilité de retrouver certains repères ». Il serait en revanche tout à fait abusif de dire que, pour se faire miroir du monde, le théâtre se fait miroir de lui-même.

On prêtera attention, dans le texte de la citation, au partitif *du* (l'article fait du monde une sorte de substance théâtrale globale, substance dont on ne peut préciser les limites), à la double construction du verbe *réfléchir,* qui permet un ricochet stylistique : réfléchir le monde/réfléchir du théâtre. Le théâtre n'est peut-être d'ailleurs pas seulement reflet, réflexion de lui-même, mais réflexion sur lui-même. La syllepse (il y a syllepse quand un mot a plus d'un sens, participant à plus d'une construction syntaxique) peut se prolonger. Et la citation contient même une sorte de syllogisme incomplet, où il manquerait la proposition attendue, « le monde est un théâtre » – celle qu'on trouve dans *As you like it (Comme il vous plaira,* II, 7, 136-143), dans la bouche du mélancolique Jaques :

> « Tout le monde est une scène *(All the world's a stage)*
>
> Et tous les hommes, toutes les femmes sont seulement des acteurs *(players)*.
>
> Ils ont leurs sorties et leurs entrées ;
>
> Et un homme dans le temps qui lui est imparti joue plusieurs rôles.
>
> Ses actes correspondent à sept âges. »

IV. 2. Développement

INTRODUCTION

(Préambule)

À Aristote, qui dans la *Poétique* recommandait la *mimèsis* au théâtre, semble s'opposer Platon : dans la *République,* il condamne les poètes – et parmi eux les dramaturges – qui, se proposant d'imiter le réel, ne font que reproduire les ombres trompeuses sur la paroi de la caverne.

(Exposé de la citation)

Didier Souiller semble se placer entre la *mimèsis* et la condamnation de la *mimèsis* quand, dans les dernières pages de son livre sur *La Littérature baroque en Europe,* il écrit qu'à l'âge de Shakespeare, de Calderón et de Rotrou, « réfléchir le monde n'est rien d'autre, pour le théâtre, que réfléchir du théâtre : la scène est reflet d'un reflet. Ainsi arrive-t-on à la perte de la réalité ».

(Recherche du problème)

Le théâtre, dont on attend qu'il nous fasse voir le monde, ne nous présenterait donc, à l'âge baroque, qu'une apparence du monde. Le syllogisme, auquel ne manque que la proposition sous-entendue « Le monde est un théâtre » ou « Le monde est du théâtre », est poussé jusqu'à l'extrême de ses conséquences : la perte de la réalité. Mais peut-il exister un reflet sans modèle, les ombres de la caverne sans monde premier des Idées ?

(Annonce du plan)

Hamlet, Le Grand Théâtre du monde, Le Véritable Saint Genest invitent à reprendre l'itinéraire du critique, à se pencher sur le miroir du théâtre pour se demander si la réalité est irrémédiablement perdue, ou si le théâtre est conçu pour que cette réalité soit retrouvée, peut-être grâce à lui.

I. LE MIROIR DU THÉÂTRE

(Préambule)

Avant la représentation de la pièce-souricière, « Le Meurtre de Gonzague », Hamlet recommande aux comédiens d'éviter les excès de toute sorte, et il leur rappelle que « le but » du théâtre « dès l'origine et jusqu'à nos jours, était et demeure, de tendre pour ainsi dire un miroir à la nature ; de révéler à la vertu ses propres traits, à ce qui est méprisable son vrai visage, au siècle même et au corps vivant du temps leurs formes et empreintes » (III, 2). Cette tâche de reproduction change de sens à partir du moment où il ne s'agit que de reproduire de l'illusoire et c'est peut-être pourquoi, comme par dérision, le théâtre finit par se reproduire lui-même.

(1. Le théâtre, miroir du monde)

Le théâtre peut présenter le miroir de l'Histoire. *Hamlet* et *Le Véritable Saint Genest* ont des sujets historiques, empruntés, pour l'un à Belleforest, pour l'autre aux *Acta martyrum* de Ruinart. Shakespeare et Rotrou cherchent donc, sinon à reproduire, du moins à recréer la cour de Danemark et celle de Dioclétien. *L'auto-sacramental* de Calderón, apparemment plus atemporel, est en fait plus ambitieux encore puisque le monde évoque, en trois grands actes, l'histoire du monde et de l'humanité : paradis terrestre et déluge : fuite d'Egypte et entrée dans la terre promise ; temps de la loi de la Grâce, c'est-à-dire ère chrétienne.

Cette histoire est inséparable de l'histoire du temps. Shakespeare se souvient de la cour d'Élisabeth I^{re} quand il imagine la cour d'Elseneur ; Rotrou ne perd pas de vue celle de Louis XIII, et Calderón lui-même ne peut imaginer le roi sans penser au roi d'Espagne, Philippe IV, souverain absolu d'un « vaste empire » (*dilatado imperio,* v. 821).

Il ne saurait être question d'une reproduction intégrale, mais bien davantage d'une stylisation. Calderón se contente d'une épure, d'une série de types. Shakespeare va dans le sens d'une concision extrême (ainsi dans la scène 4 de l'acte IV quand le jeune Fortinbras traverse la scène à la tête de son armée). Rotrou simplifie en concentrant l'action sur Maximin.

(2. Un monde qui est du théâtre)

Si on se place dans une perspective chrétienne, on peut dire qu'à certains égards le christianisme hérite du platonisme. Ce monde périssable est considéré comme de peu de prix au regard de l'autre. C'est très net dans le début du *Grand Théâtre du monde* où l'Auteur dit que « l'architecture universelle [...] usurp(e) ses reflets à la céleste ». Dans *Le Véritable Saint Genest* cette dévaluation est aussi très sensible, avec par exemple le motif des astres, ces « brillants de (l)a voûte azurée » qui, selon Natalie, ne sont qu'un « lambris étoilé ».

Pour *Hamlet* il convient plutôt de se placer dans une perspective philosophique. C'est moins à l'université de Wittenberg qu'à la suite d'un traumatisme mental que le Prince danois a appris que le monde n'était qu'un « promontoire stérile », « un amas de vapeurs fétides et pestilentielles » (II, 2).

La perspective dramatique permet de mettre en valeur la comédie de la société, de la Cour, des faux-semblants. Claudius lui-même en a conscience dans son aparté au début du III^{e} acte de *Hamlet.* Tout un théâtre s'organise, moins chez Calderón (où il y a quand même la Beauté, maîtresse du masque et fard) que chez Rotrou (l'Empereur lui-même se plaint de ne pouvoir trouver d'amis parmi les courtisans trompeurs) et surtout chez Shakespeare (la Cour est le royaume du *seems* et le lieu de multiples scénarios).

(3. Le théâtre comme reflet de lui-même)

Dans le monde, le théâtre est donc déjà du théâtre sur le théâtre. Mais, bien plus, il se prend lui-même pour objet. À l'intérieur de la pièce vient s'enchâsser une autre pièce, qui reflète la pièce-cadre. Ainsi en est-il quand la tragédie d'Adrien reflète la tragédie (prévisible) qu'est en train de vivre Genest. « Le Meurtre de Gonzague » présente des analogies certaines avec ce qui s'est passé à la Cour au moment de la mort du roi Hamlet. Une *comedia* (scènes 5 et 6), à l'intérieur de l'*autosacramental* de Calderón, n'est que la répétition d'une incessante comédie qui est celle de tout vivant.

La pièce intérieure accentue encore la fragilité ontologique, telle qu'elle est représentée dans la pièce. Les trois pièces soulignent le caractère éphémère de la vie humaine, avec chez Calderón et chez Rotrou le passage du berceau au tombeau, et chez Shakespeare la mort prématurée du roi de

comédie. Les protestations d'amour de la femme sont réduites à la pure hypocrisie, du moins dans le cas de la reine Gertrude. Les efforts de l'Empereur pour empêcher, dans *Le Véritable Saint Genest,* les progrès du christianisme, se révèlent vains.

(Conclusion partielle)

Sans être abolie, la réalité du monde se trouve mise en question et affaiblie par la représentation qu'en donne le théâtre de la première moitié du XVII^{e} siècle. Elle l'est d'autant plus qu'elle ne se reflète pas dans un, mais dans deux miroirs, dont l'un est lui-même une manière de reflet de l'autre.

II. LA RÉALITÉ PERDUE

(Préambule)

Que le théâtre reflète un monde-théâtre, ou qu'il se reflète lui-même, le spectacle semble dévalué. Dans un cas il est, comme le dit D. Souiller, « reflet d'un reflet », dans l'autre il est reflet du reflet du reflet. Il s'agit donc bien d'une perte, au profit de ce qui pourrait n'être que gratuité, fête pure.

(1. Le reflet d'un reflet)

Dans le monde de la caverne, l'homme erre parmi des ombres. Il ne comprend pas pourquoi tel accessoire lui est attribué plutôt que tel autre (le Laboureur, dans *Le Grand Théâtre du monde*). Il est à la recherche d'une vérité dont il ne peut être assuré : si Hamlet a de fortes raisons de croire à l'assassinat de son père, il n'en a pas la certitude absolue (d'où le caractère comme policier de l'intrigue), il est la proie de songes qui le déconcertent et qu'il ne comprend pas.

Il y a bien des lumières, mais ce sont de fausses lumières : l'éclat de la Beauté, la pourpre du roi dans *Le Grand Théâtre du monde,* la beauté

d'Ophélie dans *Hamlet,* les faveurs de l'Empereur dans *Le Véritable Saint Genest.*

L'image du miroir se trouve donc détournée du sens que lui donnait Hamlet. À dire vrai, le détour est immédiat dans la tragédie de Shakespeare ; car, à peine le Prince danois a-t-il donné des conseils de simplicité aux comédiens, et voilà que commence « Le Meurtre de Gonzague » sur des propos insincères et outrés : du *théâtre,* au pire sens du mot.

(2. Le reflet du reflet du reflet)

Peut-être le théâtre sur le théâtre se détourne-t-il du monde pour devenir simple reflet de lui-même. Nous pénétrons dans les coulisses, nous nous trouvons parmi les accessoires : c'est ce que le Pauvre appelle le « vestiaire funèbre » *(« el vestuario [...] del sepulcro »,* v. 1410), dans *Le Grand Théâtre du monde.* On voit Genest et Marcelle en train de s'habiller (acte I, scènes 1 et 2). Polonius met un livre de prières dans les mains de sa fille Ophélie « afin que le spectacle de pareil exercice puisse donner un coloris plausible à (sa) solitude » (III, 1). La pièce nous rappelle le caractère illusoire du décor (voir la scène entre Genest et le Décorateur II, I). Elle a l'air aussi d'être une réflexion sur le paradoxe du comédien qui s'émeut en apparence pour quelque chose qui ne l'atteint pas réellement. « N'est-il pas monstrueux », dit Hamlet (II, 2) « que ce comédien, là, dans une simple fiction. dans le rêve d'une passion, puisse faire plier son âme à son imagination et que, sous l'effet de celle-ci, tout son visage pâlisse, qu'il ait des larmes aux yeux, les traits égarés, la voix brisée, et que tout son physique revête des formes d'expression en accord avec l'idée de son rôle ? Et tout cela pour moi ! »

(3. La fête)

En se représentant lui-même, le théâtre se représente comme fête. Hamlet a un gout particulier pour le théâtre. À l'acte II Rosenkrantz et Guildenstern, ainsi que Polo-nius comptent là-dessus pour le dérider. Et il commence par exprimer le plaisir qu'il prend au théâtre. Dans *Le Véritable Saint Genest,* le spectacle est donné à l'occasion d'une fête officielle, pour

l'union de Valérie et de Maximin – et il est à noter que le plaisir sera avant tout un plaisir dû au raffinement de l'imitation. Dans *Le Grand Théâtre du monde* la fête que se donne l'Auteur est à l'image de la fête que constitue pour le public populaire espagnol, à l'occasion de la Fête-Dieu, la représentation sur chars de l'*autosacramental.*

(Conclusion partielle)

La réalité semble donc se diluer au rur et à mesure que la piece se déroule. La mise en abyme ne fait qu'aggraver le processus. Et pourtant il subsiste une volonté d'éviter de se perdre dans un labyrinthe de reflets.

III. LA RÉALITÉ RETROUVÉE

(Préambule)

On ne peut nier qu'en tant qu'institution, le théâtre est une réalité d'époque dont la pièce baroque se fait le miroir. Mais ce n'est peut-être pas la seule réalité que permette d'atteindre la pièce dans la pièce. La pièce elle-même rappelle la triste réalité de la mort. Elle peut aussi renvoyer à une réalité transcendante, qui se trouve au-delà du monde, de la vie et de cette mort elle-même.

(1. Fonction heuristique de la pièce dans la pièce)

Dans *Hamlet,* il s'agit, à l'aide d'une imitation qui reste grossière, d'apporter une preuve décisive au sujet de la culpabilité de Claudius. La fonction de la pièce est donc proprement dramatique. Dans *Le Véritable Saint Genest,* Genest doit devenir lui-même en devenant Adrien, il a à trouver son véritable rôle – et on notera que l'adéquation ne vaut pratiquement que pour Genest lui-même. Dans *Le Grand Théâtre du monde,* il faut découvrir une loi morale : nécessité de la charité, nécessité du dépouillement, nécessité de la non-identification à son rôle social.

(2. La réalité de la mort)

Si la mort n'est que la fin de toute vie dans la représentation en quelque sorte très générale du *Grand Théâtre du monde,* elle est *exemplum* pour l'Histoire au terme de *Hamlet :* Fortinbras constitue à partir de la catastrophe qui vient de s'abattre un spectacle *(sight).* Dans *Le Véritable Saint Genest,* mais aussi dans l'*Autosacra-mental* de Calderon elle ouvre sur la vraie réalité.

(3. Découverte d'une réalité transcendante)

L'ouverture peut paraître très timide dans *Hamlet,* mais cela ne signifie nullement que la tragédie de Shakespeare soit enfermée dans l'immanence. On peut avoir l'impression qu'une certaine providence est à l'œuvre : elle a voulu le retour du Prince danois en Angleterre, elle a souci du royaume, lequel est plus important que les individus, fussent-ils des personnages royaux. Le Spectre acquiert une sorte de réalité, et il s'avère que son message n'avait rien de trompeur. Il demeure pourtant quelque chose de trop théâtral en lui : le fait qu'il apparaisse sur une plate-forme à l'acte I, le fait qu'il n'apparaisse qu'à son fils. Et ses révélations restent limitées : le Fils ne saura rien de la destinée de son Père dans l'au-delà.

La découverte d'une réalité transcendante est au contraire éclatante dans *Le Véritable Saint Genest,* et la pièce tout entière est orientée vers elle. Pourtant elle n'accède jamais au statut de réalité théâtrale. Dieu reste invisible, l'Ange aussi, même s'il « tient la pièce » (V. 1300).

L'Ange de Rotrou a la fonction de souffleur (« un Ange me r'adresse »), comme la Loi de grâce *(Ley)* dans la scène 5 de l'*Autosacramental.* Mais la question de la réalité prend une gravité exceptionnelle dans la pièce de Calderon : Dieu, qui se donne le spectacle du monde et de la vie humaine, est présent sur la scène du théâtre, sur une autre sphère, il est vrai. Si reflet il y a, il ne peut être reflet que de ce Dieu. Et la monstrance finale de l'Eucharistie est là pour rappeler le lien indissoluble qui existe entre la créature humaine et ce Dieu.

(Conclusion partielle)

La pièce, sinon la scène, est donc bien plus que reflet du reflet. Non seulement la réalité ne s'y trouve pas perdue, mais elle permet d'accéder à

une réalité plus vraie, du moins quand le message est clairement religieux et même quand, comme dans *Hamlet,* il ne l'est pas explicitement.

CONCLUSION

(Résumé des conclusions partielles)

Étrange *mimèsis* en définitive que celle du théâtre de l'âge baroque ! C'est la *mimèsis* d'un monde vu comme théâtre et, en quelque sorte, théâtralisé. Ce n'est que le reflet d'un reflet, ou, plus ténu encore, le reflet du reflet d'un reflet, si on tient compte de la construction en abyme. Mais une telle surthéâtralisation et cette dimension du métathéâtre sont des premiers pas en avant vers la découverte de la vraie réalité.

(Conclusion générale)

Didier Souiller, dans les brillantes formules qu'il a proposées, a poussé à l'extrême le sentiment du *desengaño.* Elles tendent aussi à suggérer que ce théâtre dit « baroque » s'édifie à la manière d'une vaine construction sur du néant. Mais le dépouillement permet d'accéder à une réalité, presque toujours transcendante, qui donne sens au spectacle. Ainsi la perte de la réalité, ou de l'apparence de réalité, se trouve-t-elle dépassée.

(Orientation nouvelle)

Il est vrai que cette réalité retrouvée n'échappe peut-être pas à la théâtralité. Spectre en scène, Ange souffleur, Dieu premier spectateur sont là pour le laisser craindre. Du moins ne peut-on pas dire dans ces cas-là que le spectacle soit seulement le « reflet d'un reflet ».

V – LES VALEURS HÉROÏQUES AU THÉÂTRE

Le programme réunissait quatre grandes tragédies : *Ajax* de Sophocle (t. II des tragédies de Sophocle dans la coll. des « Universités de France », texte établi et traduit par Paul Mazon, Les Belles-Lettres, 1965) ; *Coriolan*

de Shakespeare (éd. bilingue de Henry Fluchère, Aubier, 1980) ; *Horace* de Corneille (éd. de travail dans Le Livre de poche n° 6225 par Alain Couprie) ; *Le Prince de Hombourg (Der Prinz von Homburg)* de Kleist (éd. bilingue d'André Robert, Aubier, 1968, rééd. Aubier-Flammarion n° 12).

La perspective proposée était essentiellement morale, la valeur héroïque n'étant pas seulement *valour,* celle dont parle le général romain Cominius dans *Coriolan* – valeur militaire qui tiendrait lieu de *virtue.* Le personnage héroïque fait corps avec sa valeur propre ou avec celle qu'il défend (la patrie, Rome, pour Horace, ou ce qu'il appelle sa « gloire »). Cette seconde acception correspond à la valeur, au *pathos* tel que l'entend Hegel dans son *Esthétique.* Le personnage héroïque cherche si passionnément à incarner cette valeur qu'il en est comme la statue (la comparaison, admirable, est encore de Hegel).

Sujet :

« Dans le cadre nouveau du jeu tragique, le héros a cessé d'être un modèle ; il est devenu, pour lui-même et pour les autres, un problème. »

Dans quelle mesure cette formule de Jean-Pierre Vernant éclaire-t-elle l'épreuve des valeurs héroïques dans les quatre œuvres du programme ?

V. 1. Remarques préliminaires

I) On est censé savoir que Jean-Pierre Vernant est un de nos grands hellénistes. La citation vient d'un livre écrit par Vernant en collaboration avec Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne.* On y montre que le personnage central, incarnation d'un héros légendaire et des valeurs véhiculées par la tradition mythique, se trouve aux prises avec les réalités politico-juridiques d'une société civile nouvelle. Il en résulte :

a) Que la citation proposée valait pour l'âge grec. Il faut le dire, pour éviter de fausser le jeu, qui est d'abord le jeu de la tragédie grecque. L'expression elle-même de « jeu tragique » mérite d'être commentée. Elle

correspond à une réalité socio-culturelle : la tragédie est jouée dans le cadre d'une fête religieuse, les grandes Dionysies ; elle est l'occasion d'un concours ; elle est aussi la chance du grand jeu du théâtre. On pourrait tirer de cette expression trois idées :

– celle d'une institution nouvelle, dans le cadre de la cité athénienne nouvelle du V^e^ siècle ;

– celle d'un jeu qui a ses règles propres, de distribution (la troupe et sa disposition dans l'espace théâtral), de composition (prologue, *parodos* ou entrée du chœur, épisodes coupés de *stasima, exodos*, chants du chœur en place), de langage ;

– celle d'un dynamisme propre à la tragédie, une forme en mouvement. Jouer la tragédie, c'est épuiser cette forme. Et il s'agit là d'un acte qui a pour but la délectation de ceux qui jouent et du public pour lequel ils jouent, mais aussi leur élévation. Ce jeu est grave. Son enjeu est d'importance : une purification (*catharsis*) rituelle comme le jeu tragique lui-même.

b) Que cette citation ne pourra valoir pour d'autres œuvres d'époques toutes différentes que si l'on prend de grandes précautions. C'est une difficulté propre au genre de la dissertation de littérature comparée, mais on ne doit pas éluder cette difficulté.

La transposition est déjà l'occasion d'un problème, qui pourrait fort bien être choisi comme problème central de la dissertation. C'est un problème de *diachronie.* Jean-Pierre Vernant songe au passage du mythe à la tragédie dans la Grèce ancienne ou, comme l'on l'a dit bien souvent, de l'épopée à la tragédie (il faudrait tenir compte, entre les deux, du lyrisme, et en particulier de Pindare qui, lui aussi, reprend comme exemplaires des figures mythiques). Mais après le V^e^ siècle athénien, on peut considérer que ce passage a eu lieu. Le « jeu tragique » n'est plus nouveau pour Shakespeare, pour Corneille ou pour Kleist. Il est tout au plus renouvelé. Comment cela ?

– Parce que, de nouveau, s'opère le passage du mythe (ou de l'épopée) à la tragédie. L'histoire romaine dont s'inspirent Shakespeare et Corneille est écoutée, comme le dirait Hugo, « aux portes de la légende ». L'histoire du prince de Hombourg, venue des *Mémoires* de Frédéric II, est elle-même fortement « mythisée ».

– Parce que le problème politique se trouve posé ou posé de nouveau à chacune des époques considérées : constitution de *la polis* athénienne au V^e^ siècle ; affermissement de l'État sous Jacques I^er^ ; résistance du souverain aux féodaux à l'époque de Richelieu ; organisation d'un pouvoir de type prussien au temps de Kleist, qu'on l'appelle de ses vœux pour résister à Napoléon, ou qu'on le condamne pour son indiscrétion.

– Parce qu'une continuité s'établit des modèles anciens au théâtre « moderne ». C'est déjà vrai pour les sujets (sauf pour Kleist). C'est vrai pour des figures qui servent de référence (Hector dans *Coriolan,* Brutus dans *Le Prince de Hombourg,* etc.). C'est vrai pour les valeurs épiques ou, si l'on veut, les valeurs homériques qui restent un point de référence obligé (en particulier la valeur guerrière, *arétè* ou *menos*).

c) Qu'on peut s'interroger sur l'existence d'un *eon* tragique, une essence de la tragédie transcendante aux siècles. Je cite ici une copie, où le problème central se trouvait formulé en ces termes :

« Jean-Pierre Vernant et P. Vidal-Naquet, dans leur livre, insistent sur la spécificité de ce schéma littéraire, mais aussi psychologique et social, rigoureusement daté. On peut toutefois se demander s'il n'est pas de l'essence du drame, ce discours polyphonique, de représenter, à travers le héros en action, à ce point de rencontre décisif entre un idéal moral et la réalité pratique, l'épreuve, probante ou non, sur la scène du monde, des valeurs dont ce héros est, par nature et par fonction, le héros. »

On peut en effet rappeler à ce propos :

– la définition hégélienne du drame comme conflit des valeurs représentées par les différents personnages ;

– le fait que le théâtre soumet un spectacle à un public ;

– la situation de crise qui peut aboutir à un résultat heureux (Kleist) ou malheureux (Shakespeare).

Ajax et *Horace* présentent, à cet égard, des cas singuliers. La catastrophe apparente, dans la tragédie de Sophocle, c'est la mort d'Ajax, qui se situe

non pas au terme, mais au milieu de la tragédie. Le problème qui se trouve alors posé est celui du respect dû à son corps, et pour cela, le dénouement de la tragédie est un succès (victoire de Teucros dans l'*agôn* qui l'opposait aux Atrides, grâce à la médiation d'Ulysse). Dans *Horace*, le meurtrier de Camille n'est pas puni de mort. Sa valeur lui garantit une sorte d'impunité. Il n'aura même pas à se soumettre, comme chez Tite-Live, au rite purificateur de la poutre. Sa valeur sera intégrée « dans [un] cadre nouveau », non pas celui du jeu tragique, mais celui de l'État.

2) Dans une dissertation qui, comme celle-ci, part d'une citation, la citation est essentielle et ne doit jamais être perdue de vue. J'ai corrigé une copie, par ailleurs plutôt bonne, où la citation n'apparaissait pas une seule fois.

a) Il est indispensable de faire de cette citation un examen préalable.

– La citation contient-elle une ambiguïté ? Ce n'est apparemment pas le cas ici.

– La citation contient-elle un paradoxe ? Ce pourrait être ici celui du « jeu tragique ». L'expression a tout à fait l'air d'un oxymore : élément ludique (le jeu), gravité (tragique) – gravité qui sera celle, aussi, du problème.

– La citation contient-elle une contradiction ? C'est beaucoup plus délicat, mais c'est, je crois, décisif si l'on veut poser un problème central non plus extérieur (diachronie), mais interne au sujet. La citation contient très évidemment une opposition entre le *modèle* et le *problème.* Il y avait un modèle, proposé à l'imitation des autres (le héros mythique ou, si l'on préfère, le héros épique). Or ce modèle se révèle faillible : ou bien le héros commet une faute (c'est la *hamartia* tragique, dont parle Aristote ; et *cf.* Henri Gouhier, dans *L'Essence du théâtre :* « le tragique est une erreur à un moment donné ») ; ou bien ses valeurs entrent en conflit avec celles des autres (Antigone et Créon ; l'héroïsme militaire d'Horace et l'héroïsme amoureux de Camille ; le cœur et la loi dans *Le Prince de Hombourg*) ; ou bien lui-même se remet en question et remet en question des valeurs (Ajax ne peut pas ne pas revenir sur son héroïsme solitaire tant son échec est patent ; le prince de Hombourg décide de jouer le jeu de la loi et de se

soumettre à l'épreuve de la mort, même s'il la redoute, et même s'il a douté de la gloire qui avait été l'objet de tous ses rêves).

Tout serait encore assez simple si le *modèle* était purement et simplement aboli au profit de sa *mise en problème.* Mais le modèle a la vie dure : Horace est persuadé de la valeur de son acte, et même du meurtre de Camille (il lui suffit d'être un modèle à ses propres yeux), au moment précis où, à l'acte V de la tragédie, cet acte est mis en procès. Il n'est pas jusqu'à Ajax qui se propose comme modèle à son fils lors même qu'il se savait dévalué.

La contradiction et la question centrale pourraient être là : la mise en problème de ce qui était considéré comme un modèle suppose-t-elle l'abolition du modèle ? Ou le modèle perdure-t-il lors même qu'il se trouve mis en problème ?

En d'autres termes, le rapport entre *modèle* et *problème,* présenté par Jean-Pierre Vernant comme un rapport d'exclusion, ne peut-il pas donner lieu à un jeu beaucoup plus subtil, le « jeu tragique » par excellence ?

De plus, si la tragédie substituait le problème au modèle, elle nous laisserait sur une interrogation. Or elle nous propose finalement un *exemple*, troisième notion, que je retiendrai pour une conciliation finale.

b) Il faut introduire la citation dans l'introduction. Je dirai même que l'introduction est faite pour cela d'abord (elle doit en outre introduire le problème et le plan). C'est le préambule qui doit permettre d'introduire la citation.

En voici un exemple, simple, mais efficace, que j'emprunte à une copie :

« En pénétrant dans l'espace de la tragédie, le héros, ce personnage sorti de l'épopée, subissait en réalité une épreuve qui aboutissait à transformer radicalement son être. Aussi Jean-Pierre Vernant peut-il écrire : "Dans le cadre nouveau du jeu tragique, le héros a cessé d'être un modèle ; il est devenu, pour lui-même et pour les autres, un problème". »

c) Il est bon de revenir sur cette citation, sans la reprendre littéralement, dans la conclusion. C'est à son propos qu'il faut conclure. Je vais citer ici une conclusion, que j'emprunte à une copie, où la règle est bien respectée :

« Le héros tragique, comme le dit Jean-Pierre Vernant, constitue bien un problème : les valeurs héroïques dont il est porteur l'opposent, d'une part, à lui-même et, d'autre part, à autrui. À lui-même, car l'épreuve ou l'expérience de la folie pour Ajax, de la mort pour le prince de Hombourg, ou de la pitié pour Coriolan, fait découvrir à ces héros leur humanité, dont les caractères ne s'accommodent guère avec les valeurs héroïques qui faisaient d'eux des « héros », c'est-à-dire des dieux. En eux s'affrontent alors deux voix, deux systèmes de valeurs, et le temps de la tragédie est celui où ils ne peuvent fonder leur existence ni sur l'une ni sur l'autre ; c'est un temps où les valeurs font défaut ; ils vivent un temps de crise, où la mort, effective ou symbolique, et de portée différente, s'offre comme issue. À cette crise intime, crise d'identité, répond une crise « extérieure » : la présence dangereuse du héros met en évidence d'autres valeurs, qu'il menace, et auxquelles il s'oppose, même s'il en était jusque-là le garant : de cette ambivalence du héros naît un conflit entre les défenseurs de ses valeurs et ceux qui lui opposent « la » loi (divine, d'État, militaire). À nouveau, en raison de la présence du héros, une société est, le temps de la tragédie, sans système de valeurs établi, reconnu et accepté ; temps de transition, donc, entre deux âges.

Dépasser ce temps de crise est l'enjeu de ces longs débats (dernier acte d'*Horace,* les trois derniers actes du *Prince de Hombourg*, presque toute la seconde partie d'*Ajax*), pendant lesquels s'affirme la tragédie : les valeurs que le héros représente ne sont plus l'objet d'une narration équivoque et laudative, mais provoquent l'expression de différents personnages dont les voix se heurtent, s'entremêlent et se nouent. C'est pourquoi la forme tragique, le « jeu tragique », produit nécessairement une crise : le monde, crispé, ne sait plus s'il doit avancer (vers « la » loi) ou reculer (vers les lois héroïques). La tragédie soumet donc les valeurs héroïques à la question et, en cela, les éprouve. C'est la raison pour laquelle il pourrait paraître légitime de formuler ainsi la question au programme : « les valeurs héroïques à l'épreuve du théâtre ».

3) Dans l'ensemble, il s'agit d'organiser, autour d'un problème perçu à travers la citation proposée, une réflexion portant sur les quatre pièces du programme et la notion d'épreuve des valeurs héroïques.

Voici trois écueils à éviter :

– L'abstraction pure. L'idée doit toujours être soutenue par des exemples précis, empruntés aux œuvres du programme et analysés.

– Le fatras d'exemples. C'est, hélas, le défaut le plus fréquent, dans des copies beaucoup trop longues où l'on veut absolument prouver qu'on a lu et relu les cours du programme. Il faut trier et choisir les exemples les plus utiles pour la démonstration. Et au lieu de les accumuler, mieux vaut les exploiter à fond (on appréciera toujours la qualité des analyses).

– Le nivellement. Non, tous ces textes ne disent pas exactement la même chose. Si l'on attend qu'apparaissent des points de convergence (c'est même indispensable), on reprochera sévèrement de tout mettre sur le même plan et d'être insensible aux différences.

V. 2. Exemples de plan

1) J'emprunte un premier plan à une copie qui a mis en valeur le problème diachronique, puis qui admet que le schéma fondamental de l'épreuve des valeurs héroïques (la souffrance qu'endure le héros qui se veut fidèle aux valeurs qui lui sont propres ou dont il prend la défense, et l'occasion de juger si elles sont valables ou erronées, pour lui, pour la collectivité) est indépendant du contour même que prennent les valeurs héroïques à travers l'histoire du théâtre.

A. Les traits exemplaires communs aux quatre héros

a) Parenté de nature : leur valeur se prouve sur le terrain privilégié du combat.

b) Les qualités morales qui accompagnent ces qualités guerrières.

c) Le souci de la gloire individuelle. C'est là qu'apparaît déjà une distance, une menace de rupture, entre le héros et ceux qu'il est censé

galvaniser pour les conduire à la victoire. Peut-il être un modèle, le héros, quand il tend à devenir l'inimitable ?

(Transition)

« Ainsi, par l'orgueil démesuré qui est le leur, tous ces héros ont tendance à se mettre au-dessus des intérêts qu'ils prétendent servir, à ériger leur exploit en véritable spectacle plutôt qu'en appel inspirateur et salvateur à la communauté. C'est par là qu'ils vont la déranger, que le passage va se faire de l'épique au tragique ; d'exemple marginal mais réalisant l'unanimité autour de lui, le héros va se muer en modèle problématique et contesté. »

B. Ce qui les oppose au corps social

a) Un certain élitisme, d'où un mélange ambigu de fascination et de répulsion.

b) Il ne bénéficie pas de l'adhésion totale de son clan.

c) La solitude du héros va croissant, dans un univers dont il ne connaît plus les règles, puisque la réalisation extrême de son programme héroïque le conduit à l'*hybris*.

(Transition)

L'héroïsme n'a-t-il donc véritablement plus droit de cité ?

C. Survie du héros et des valeurs héroïques

a) Convergence : une même prise de conscience, qui fait qu'ils deviennent pour eux-mêmes un problème.

b) Différences :

– *Ajax :* le héros déshonoré doit obligatoirement mourir pour redevenir ce modèle dont, malgré tout, le groupe semble avoir besoin.

– *Coriolan :* éprouvé par les bassesses du jeu politique, le héros sera anéanti par le machiavélisme.

– *Horace* et *Le Prince de Hombourg :* retour à l'idéalisme héroïque. L'image du héros est sauvée dans la mesure où il se soumet à l'État (Horace) et à la loi qu'il avait enfreinte (le Prince).

c) Il est moins un héros déchu qu'un héros nouveau.

2) Voici, présenté plus sommairement, un autre plan, très élaboré. Le thème central est celui de la mise en spectacle.

A. Le théâtre constitue pour le héros une épreuve qui modifie son essence.

a) Une mise en valeur.

b) Une mise en question.

c) La remise en scène d'un conflit.

B. Le passage d'un être exemplaire à un être problématique

a) Un modèle.

b) Une difficulté à résoudre.

c) Un problème pour lui-même et pour les autres.

C. La crise de l'univers théâtral

a) Un monde en crise.

b) Surgissement d'autres systèmes de valeur.

c) Le jeu tragique : « Nous n'entrons dans le tragique que lorsque la valeur se retourne contre elle-même. »

V. 3. Rédaction

INTRODUCTION

(Préambule)

Le temps n'est plus où l'on expliquait la naissance de la tragédie par le jeu conjugué des influences dionysiaques et apolliniennes. Les hellénistes d'aujourd'hui font intervenir davantage les conditions sociologiques et, en particulier, la formation de la *polis* dans l'Athènes du V^{e} siècle.

(Exposé du sujet)

Ainsi Jean-Pierre Vernant nous fait passer du mythe à la tragédie et constate que « dans le cadre nouveau du jeu tragique, le héros a cessé d'être un modèle ; il est devenu, pour lui-même et pour les autres, un problème ». Pouvons-nous, à notre tour, passer de la tragédie de Sophocle – *Ajax* –, à la tragédie shakespearienne – *Coriolan* – ou cornélienne – *Horace* – et même au drame romantique – *Le Prince de Hombourg* de Kleist – et faire la même constatation dans le cadre renouvelé du jeu théâtral ?

(Exposé du problème)

La question qui se trouve posée, à toutes ces époques, est celle de la stabilité ou de l'instabilité des modèles. Non tant ce modèle que, jusqu'à Kleist, la tragédie grecque n'a cessé de constituer, mais le modèle jadis proposé par le héros épique. Disparaît-il ou se modifie-t-il seulement à partir du moment où il entre en tragédie ? Et qu'advient-il des valeurs héroïques qu'il représentait ?

(Annonce du plan)

C'est en grande partie de l'évolution du modèle que dépendra la présentation du problème et que resurgira la valeur exemplaire de la tragédie.

I. LE MODÈLE

(Préambule)

Historiquement, la tragédie est l'héritière de l'épopée. Ajax est un héros du cycle troyen. Shakespeare et Corneille ont écouté « aux portes de la légende » l'histoire d'Horace ou de Coriolan, à peine dégagé du mythe. Quant au prince de Hombourg, il tendait à devenir une figure de légende dans la source principale qu'a utilisée Kleist, les *Mémoires* de Frédéric II.

(1. Le héros tragique : un modèle au passé)

Il en résulte que le héros tragique se retourne vers le passé qui l'a constitué en modèle. Il est entouré d'une aura, de la guirlande des qualités qui lui ont été reconnues : la valeur guerrière, fondement de tout, mais aussi les vertus humaines qui l'accompagnent et qui consacrent son *arétè.* L'Ajax de Sophocle est beaucoup plus conforme qu'il ne paraît au portrait qu'Hector faisait du plus redoutable de ses adversaires dans le chant VII de l'*Iliade* (la trinité force-grandeur-sagesse). « Personne montrait-il jamais plus de prudence ? plus de bravoure aussi au moment d'agir ? », dit Athéna à Ulysse dans le prologue. Et Ulysse lui-même, à la fin de la tragédie, dans une manière d'oraison funèbre, reconnaît qu'il fut « le plus brave » de tous les guerriers grecs devant Troie – « Achille excepté ». Tenons-nous en pour l'instant à la vaillance. Même ses adversaires reconnaissent à Caius Marcius, avant Coriolan, un « mérite » extraordinaire, dû à une tendance naturelle à l'exploit, mais aussi au désir raisonné de plaire à sa mère – son institutrice – et de servir sa patrie. Le jeune Horace n'est pas davantage un novice : il est choisi, avec ses frères, parce qu'il est reconnu comme l'un des guerriers les plus braves, et il est loin d'être insensible à l'hommage rendu à sa valeur passée. Dès la première réplique, le prince de Hombourg est salué par le comte de Hohenzollern comme son « vaillant cousin » et son rêve montre bien que l'image du héros sur la tête de qui une couronne va se poser est préformée.

(2. La mise en scène d'un modèle)

N'allons pas croire que le lever de rideau sur le « jeu tragique » abolisse magiquement cette *arétè.* Si Ajax n'a plus le cœur (*thumos*) de combattre, il croit avoir encore assez d'entrailles (*splanchnon*) pour se jeter sur l'épée

d'Hector – et les Grecs considèrent un tel suicide non comme une lâcheté, mais comme un acte de courage. Shakespeare met en scène la bataille de Coriolan, Kleist – dans une esthétique théâtrale toute shakespearienne – celle de Fehrbellin pour présenter non seulement un modèle de valeur militaire, mais encore un modèle qui se donne comme tel. « Remarquez-moi et imitez-moi », clame Marcius au moment où il s'apprête à entrer dans Corioles. Le prince de Hombourg, sur le champ de bataille, n'a que mépris pour qui ne le suit pas dans sa témérité. Horace donne tour à tour à Curiace, à Camille et à Sabine, dans l'Acte II, une leçon de courage et de « constance ».

(3. Les limites du modèle)

Mais la tragédie, lors même qu'elle concourt à la mise en place et à la mise en scène du modèle, jette sur lui des ombres nouvelles. Sans doute Ajax est-il un modèle de valeur dans le passé, mais il n'est plus qu'un modèle au passé. Athéna parle de lui comme d'un traître (*dolios*). Or ce sera la faute même de Coriolan quand, s'estimant injustement banni par ces concitoyens, il rejoindra les rangs des ennemis de sa patrie. On ne peut certes reprocher à Horace une faute semblable, et il est vite lavé du soupçon de ruse qui avait pesé sur lui après le récit de Julie ; mais il rompt la loi du sang quand, en pleine lucidité, il tue sa sœur. Quant au prince de Hombourg, il est traître à l'héroïsme même, et il semble renier les valeurs héroïques quand la mort l'effraie soudain : « Depuis que j'ai vu le tombeau », dit-il à l'Électrice dans l'acte III, « je ne demande rien que la vie et peu m'importe que ce soit avec ou sans gloire ».

(Conclusion partielle et transition)

Étaient-elles donc si fragiles ces valeurs héroïques ? Tout se passe comme si la tragédie les conduisait au moment de l'épreuve. Elle a l'air de les renforcer, de les exalter même en les mettant en scène. Et pourtant elle les abaisse aussi, elle semble les mettre en question au fur et à mesure qu'elle se déroule.

II. LE PROBLÈME

(Préambule)

« Le héros [...] est devenu, pour lui-même et pour les autres, un problème », écrit Jean-Pierre Vernant. C'est vrai pour Ajax, mais il serait plus juste de dire, dans le cas des trois pièces modernes, qu'il le devient. Il y a en lui quelque chose de dérangeant.

(1. Pour la famille)

Seul Teucros apparaît comme un inconditionnel d'Ajax. Mais il n'intervient qu'après la mort du héros. Et il savait, par le devin Calchas, qu'il convenait désormais de surveiller et de tenir en lisière un homme qui n'était plus infaillible. Ce qui gêne Tecmesse, ce n'est pas seulement la faute d'Ajax, la nuit précédente, et la triste figure qu'il fait depuis l'hécatombe des bœufs et des bouviers, c'est le fait que, dans l'ordre de ses valeurs, le souci de ses proches ne soit pas primordial. Même s'il est encore héroïque, le suicide d'Ajax ne peut donc la satisfaire.

Dans *Coriolan*, Volumnie enseigne que l'honneur doit passer avant l'amour. Pourtant le problème reste posé jusque dans la scène III de l'acte V, puisqu'elle prend l'initiative de donner à ses fils le spectacle pitoyable de ce que deviendra sa famille s'il anéantit Rome. Coriolan a, comme elle, une attitude contradictoire puisqu'après avoir abandonné les siens à ce qu'il croyait être sa gloire, il les écoute pour obéir à sa gloire nouvelle : gloire mobile, fêlée, dont la famille a en quelque sorte révélé l'incohérence.

À l'exception d'un bref moment de faiblesse à la vue de Sabine, Horace est au contraire la cohérence même. La famille n'a de sens pour lui que si elle est « romaine » et, s'il sacrifie Camille, c'est parce qu'elle ne l'est plus. Mais, même pour le vieil Horace, une telle conduite fait problème.

Le prince de Hombourg n'a d'autre famille que l'Électeur, l'Électrice sa « mère », et la princesse Natalie. Nous avons vu qu'il n'hésite pas à donner en spectacle sa faiblesse nouvelle devant l'Électrice et devant Natalie. Il est prêt à renoncer à l'amour de celle-ci. Quant à l'Électeur, il lui reproche son cœur de Junius Brutus prêt à sacrifier son fils. Sans doute parviendra-t-il à se ressaisir, mais il a eu le temps de contempler et de donner à voir cette incompatibilité entre les valeurs de la famille et les valeurs héroïques.

(2. Pour la communauté)

À l'époque homérique, il n'existait pas encore de *polis*. Ce qui en tient lieu, dans *Ajax* comme dans l'épopée, c'est l'assemblée des guerriers devant Troie. Il devait y avoir là quelque chose de troublant pour le spectateur athénien du V^{e} siècle. Malgré le peu de sympathie qu'inspire Ménélas, il pouvait difficilement ne pas l'écouter quand il défendait les valeurs proprement politiques. Sophocle tenait, en tout cas, à faire apparaître le conflit entre ces valeurs politiques et les valeurs héroïques. La communauté avait-elle le droit d'accorder les armes d'Achille au rusé Ulysse plutôt qu'au courageux Ajax ? Ajax avait-il le droit de contester la décision de la communauté au nom de sa valeur personnelle ? Surtout, avait-il le droit de se retourner contre cette communauté ?

Dans l'Angleterre jacobéenne, le problème politique n'est plus le même. Il est posé par l'agitation populaire dont l'équivalent, dans *Coriolan,* est la plèbe romaine. Le héros prend le parti du mépris – ce qui n'était pas celui de Jacques I^{er}. Et c'est ce mépris qui le perd, et qui le conduit à la trahison, reniement qui va bien plus loin que celui de la plèbe. L'incohérence déjà remarquée plus haut se confirme ici : le sauveur de la patrie l'abandonne quand il découvre la place occupée par le peuple dans cette patrie.

Cette fois, Horace est plus proche de Coriolan. Sans doute a-t-il vu que Rome était pour lui la valeur suprême. Mais Rome ne se confond pas pour lui avec la communauté : il sert plutôt le destin de l'*Urbs* tel qu'il a été annoncé. C'est pourquoi – comme les autres combattants d'ailleurs – il a opposé un refus quand on a voulu les séparer : telle est la « cruauté » de la « générosité ». Sans doute, dans le cinquième acte, s'efforce-t-il de se courber devant le souverain et de lui reconnaître tous les droits, y compris celui de le condamner à mort.

Le prince de Hombourg entre en conflit ouvert avec la Loi avant de s'y soumettre, presque trop volontairement. C'est qu'il est passé de la négligence, de l'inattention, à la contestation, puis à une acceptation qui n'est pas pleinement satisfaisante non plus. Comme Horace, le prince de Hombourg condamné à mort conserverait son « quant à soi ». Et l'Électeur le comprend bien, comme le roi Tulle : en lui laissant la vie sauve, il lui impose une soumission beaucoup plus durable à l'État et à la Loi.

(3. Pour lui-même)

C'est de Coriolan à cet égard qu'Horace est le plus proche. Des quatre héros ils sont les moins troublés, du moins en apparence, dans le débat intime qui peut les opposer à eux-mêmes. S'ils savent qu'ils constituent désormais un problème, ils réduisent ce problème en se choisissant eux-mêmes, en considérant le moi comme la garantie des valeurs héroïques.

Pendant longtemps, pour le prince de Hombourg, c'est le cœur (*Herz*) qui a été la source de toute valeur. C'était déjà la source de son élan guerrier sur le champ de bataille. C'est la raison de son opposition à la rigueur de la loi. Quand il décide de se soumettre, ce n'est pas par un légalisme soudain, mais pour rétablir en lui – dans son cœur – une discipline intérieure qu'il se reproche d'avoir négligé : « De quelle importance peut vous être l'unique, la pauvre victoire que j'arracherai peut-être encore à Wrangel, en regard du triomphe que demain j'aurai glorieusement remporté sur l'ennemi intérieur, sur l'indiscipline et la présomption ? »

C'est par un effort de discipline intérieure, aussi, qu'Ajax se donne la mort. Mais le suicide lui apparaissait comme la seule solution au problème qu'il constituait non seulement pour les autres, mais pour lui-même : éliminer la souillure qu'il représente désormais.

(Conclusion partielle et transition)

« Le tragique est une erreur à un moment donne », écrit Henri Gouhier dans l'*Essence du théâtre*, reprenant la théorie aristotélicienne de la *Hamartia.* Les quatre héros ont commis une faute : Ajax, le prince de Hombourg reconnaissent la leur ; Coriolan est capable de revenir sur sa conduite : seul Horace, problème pour les autres, refuse d'en être un pour lui-même, et s'obstine à se donner en modèle à lui-même. Le « jeu tragique » est beaucoup plus varié qu'il ne paraît. Néanmoins, c'est à la tragédie que doit revenir la valeur exemplaire.

III. LA VALEUR EXEMPLAIRE DE LA TRAGÉDIE

(Préambule)

La tragédie nous a placés au cœur d'une crise. Mais une fois la crise épuisée – telle est la fonction du « jeu tragique » –, elle nous laisse sur une image. Et c'est cette image qui va prendre valeur, sinon de modèle, du moins d'exemple.

(1. Le contre-modèle)

Ajax se donne encore comme modèle à son fils : « Il faut le dresser sans retard aux mœurs rudes d'Ajax : il faut qu'il presse un cœur semblable au sien. » Il sait pourtant qu'il ne peut pas être un modèle jusqu'au bout. Et si Athéna l'a donné en exemple à Ulysse, au début de la tragédie, c'était bien plutôt comme contre-modèle. Cette notion de contre-modèle trouve toute sa force dans *Horace* : le jeune guerrier romain est considéré comme l'exemple à ne pas suivre par Curiace (« Souffrez que je l'admire [votre vertu], et ne l'imite point » et par Camille (« Dégénérons, mon cœur, d'un si vertueux père ;/Soyons indigne sœur d'un si généreux frère »). Ce renversement du prétendu modèle en contre-modèle ne fait que confirmer la présence d'un problème. Tout se passe comme si, lors même que le héros s'obstine à se présenter comme un modèle, une présentation inverse tendait à s'organiser. La tragédie est le lieu de ces deux présentations contraires, et le « jeu tragique » naît du glissement de l'un sur l'autre.

(2. La déviation)

Une telle présentation n'est possible que parce que le héros n'a pas immédiatement une claire conscience de sa faute. C'est que cette faute naît d'une déviation de sa valeur même. Le cas le plus net est celui d'Ajax dont l'énergie guerrière, le *menos,* s'est trouvée déviée de ses ennemis intimes (Ulysse et les Atrides) vers des animaux innocents, mais aussi de ses ennemis à la guerre (les Troyens) vers ses alliés. Coriolan, de la même manière, va s'acharner à combattre Rome avec la même énergie qu'il avait mise à la défendre. Sans que les conséquences soient analogues, Horace et le prince de Hombourg se sont laissé emporter trop loin par ce *menos* qui les possède : l'un semble tuer Camille dans l'élan même qui l'a poussé contre les Curiaces ; l'autre est entraîné par son caractère intrépide et enfreint la loi sans même s'en rendre compte. Par l'orgueil démesuré qui est

le leur, tous ces héros ont tendance à se mettre au-dessus des intérêts qu'ils prétendent servir, à ériger leur exploit en véritable spectacle plutôt qu'en appel inspirateur et salvateur à la communauté.

(3. Le châtiment exemplaire)

Cet orgueil, chez les Grecs, prenait la forme de l'*hybris,* la faute suprême, celle qu'expie le plus souvent le héros tragique. Ajax ne fait pas exception à la règle. Le spectacle de sa chute, celui que la tragédie donne à voir comme Athéna le donnait à voir à Ulysse, c'est celui d'un homme qui a prétendu pouvoir se passer des dieux pour accumuler les victoires. Or il n'est pas d'*arétè* sans le bon vouloir des dieux. Pour Sophocle, les valeurs héroïques n'existent pas sans leur garantie.

Coriolan, c'est, conformément au schéma traditionnel de la tragédie élisabéthaine, une tragédie de la fortune : élévation et chute. À cette chute, il est vrai, Coriolan a consenti et, en quelque sorte, contribué lui-même, mais elle était inévitable à partir du moment où il s'était placé au-dessus des dieux comme il s'était mis hors-la-loi.

Horace est, lui, trop romain pour ne pas être *pins.* Le mouvement qui l'entraîne est celui-là même du prodigieux destin de Rome, approuvé par les dieux. Toute son action, sa réussite lui prouvent qu'il est, d'une certaine manière, le fléau des dieux et il s'attend à être approuvé par leur représentant sur terre, le roi Tulle. Or celui-ci, s'il ne châtie pas, ne consent pas à son crime. Horace s'était cru autorisé à éliminer Camille, qu'il considérait comme sacrilège. Tulle lui apprend qu'il a souillé son bras, et que cette souillure doit être effacée. C'est ce qu'attestera, exemplaire, le monument élevé à la mémoire de Camille et de Curiace.

La piété est aussi l'une des vertus du prince de Hombourg. On le voit même, sur le champ de bataille de Fehrbellin, s'attarder dans une chapelle et tomber en prière au pied de l'autel. Mais sa religion est une sorte de piétisme, la religion de son cœur. D'où l'écueil du solipsisme sur lequel, une fois de plus, il court le risque de se briser. La béance du tombeau ne lui procure qu'un sentiment de terreur. S'il parvient à se ressaisir, ce n'est pas grâce à la religion, mais grâce aux valeurs héroïques, à condition qu'elles soient désormais soumises à la Loi.

(Conclusion partielle)

Le sacrifice tend à restaurer dans le héros le modèle qu'il ne pouvait plus être. Ajax compte sur le suicide pour laisser une dernière image favorable de lui-même. Coriolan sauve Rome et le paie de sa vie : il aura droit à un monument. Horace sacrifierait sa vie à sa gloire. Et le prince de Hombourg accepte de mourir pour servir, cette fois, de modèle, pour exalter la Loi qu'il avait bafouée.

CONCLUSION GÉNÉRALE

(Résumé des conclusions partielles)

Le climat de l'épopée se prolonge dans la tragédie : le héros continue d'y apparaître, ou plutôt de vouloir y apparaître comme un modèle. Mais quelque chose s'est cassé. Quelle qu'elle soit la faute introduit dans le temps tragique, qui est celui de la crise. De modèle qu'il était et qu'il veut être, le héros devient, dans le cours même de la tragédie, un problème pour les autres et pour lui-même. La tragédie n'en perd pas pour autant sa valeur exemplaire : elle nous propose un contre-modèle, une déviation, une chute – la possibilité aussi d'une renaissance.

(Conclusion sur la citation proposée)

La formule de Jean-Pierre Vernant mérite donc, non seulement d'être retenue, mais d'être étendue. Comme si l'on assistait au cours des siècles à un perpétuel renouveau du « jeu tragique », le héros tend à passer de l'état de modèle à la situation de problème. Mais un problème tend vers une solution et, au terme, ce sont les conditions d'un héroïsme nouveau qui nous sont proposées.

(Vers une idée nouvelle)

Cet héroïsme nouveau ne suppose pas l'abolition des valeurs héroïques. Elles peuvent être intégralement conservées dans un code où la loi suprême n'est plus le moi, mais l'État et la divinité.

VI – FORMES NOUVELLES DE LA COMÉDIE AU XVIII^{e} SIÈCLE

Le programme réunissait deux comédies de Marivaux, *L'École des mères* et *La Mère confidente* (éd. de Frédéric Deloffre, dans *Théâtre complet* de Marivaux. deux tomes, 1981), *La Serva amorosa* de Carlo Goldoni (trad. fr., *La Servante aimante,* éd. de Ginette Herry, Dramaturgie, 1987), et *Minna von Barnhelm* de G.E. Lessing (éd. bilingue, trad. de H. Simondet, Aubier-Montaigne, 1932).

Une très bonne présentation d'ensemble de la question a été faite par Daniel-Henri Pageaux dans la revue *Littératures* (Presses universitaires de Toulouse Le Mirail, n° 27, automne 1992, p. 77-95). Elle précisait qu'« en privilégiant l'analyse de chaque auteur [...] et en confondant *nouveauté* ou *novation* esthétique – au sens le plus large – avec l'*originalité* qui définit chaque auteur à l'intérieur d'une tradition dramatique supposée connue, cadre commode pour chaque œuvre envisagée et non pas objet d'étude en ce qu'elle a autorisé, et comme cautionné un regroupement dont il faut rendre compte, il semble facile de donner un nom ou un contenu à ces formes nouvelles [...] ».

Il est nécessaire de donner au point de départ quelques définitions :

Comédie

Aristote entendait par là « l'imitation d'hommes de qualité inférieure, non en toute espèce de vice, mais dans le domaine du risible, lequel est une partie du laid » (*Poétique,* mais on sait que dans cet ouvrage la partie concernant la comédie a été perdue). Cette définition n'a pas perdu sa raison d'être au XVIII^{e} siècle, puisqu'il existe encore au théâtre de fieffés coquins (le Lubin de Marivaux dans *La Mère confidente,* la Béatrice de Goldoni dans *La Servante aimante*). Mais on voit aussi sur scène des personnages à l'âme noble (Telheim et Minna von Barnhelm, qui font même assaut de noblesse). Inférieure, mais parfois aussi supérieure, cette humanité est peut-être surtout moyenne. Et à humanité moyenne correspond

un genre moyen, tel que le définit Pierre Voltz dans son ouvrage sur *La Comédie* (Armand Colin, coll. « U », 1964) : « La comédie est un genre moyen, aux catégories souples, qui se définit, par opposition aux genres plus rigoureux de la tragédie et du drame, comme le refuge de toutes les formes d'inspiration théâtrale que ces genres n'admettent pas » (p. 7-8).

Formes

Cette comédie admet-elle des formes ou est-elle par essence sans forme ? Cette question essentielle est au centre de la problématique de la comédie telle qu'elle a été formulée par Robert Abirached (entrée « Comédie » dans l'*Encyclopaedia Universalis*). Il note en effet que « la comédie a souffert d'une contradiction fondamentale qui n'a cessé de la marquer depuis sa naissance jusqu'au seuil de l'art moderne : longtemps écartelée entre ses origines populaires et une ambition littéraire de plus en plus affirmée, elle perdra ses signes distinctifs quand le théâtre aura achevé de se couper de ses racines, à l'âge industriel et bourgeois ». Disons que la comédie a évolué entre des manifestations plus ou moins spontanées de caractère festif (le cortège dionysiaque, l'atellane, la farce, la *commedia dell'arte*) et une mise en forme (instauration de règles, apparition d'un appareil théorique contraignant, par exemple dans la *Poétique* de Scaliger en 1561). Au XVIII^{e} siècle les auteurs de comédies essaient d'éviter deux écueils : un théâtre comique non littéraire et dégénéré ; le formalisme d'un classicisme trop rigoureux. Robert Abirached parle de « crise (de la comédie) au XVIII^{e} siècle ». Son propos est peut-être excessif. Plus que jamais elle aura à trouver une voie moyenne entre le sans forme et l'excès de forme. Et si une recherche de formes nouvelles se poursuit, c'est dans cet intervalle-là.

Formes nouvelles

Dans le livre de Kyriaki E. Christodoulou, *De Molière à Beaumarchais. Introduction à l'évolution de la comédie classique en France,* Athènes,

E. Bouloucos, 1983, on voit que l'étude de la comédie au XVIII^{e} siècle s'ouvre sur « les formes nouvelles de l'activité théâtrale ». Donc la nouveauté serait avant tout celle des conditions sociologiques du théâtre. Pierre Voltz préfère parler de « formules nouvelles », qu'il oppose à la « tradition ». On peut en effet penser qu'à chacun des trois auteurs retenus correspond une formule nouvelle :

– Marivaux est inséparable du marivaudage, défini par Frédéric Deloffre comme un « badinage grave », l'alliance d'une forme nouvelle de sensibilité et d'une forme nouvelle d'esprit, un nouvel usage du dialogue dramatique *(Une préciosité nouvelle. Marivaux et le marivaudage. Étude de langue et de style,* Armand Colin, 1971).

– Goldoni a voulu réaliser une réforme, qui devait tenter de donner forme au chaos de la *commedia dell'arte* tout en utilisant certains de ses éléments. Selon Paul Renucci (Préface au *Théâtre* de Goldoni, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p. XI), « le sens général de cette réforme peut s'énoncer ainsi : en réaction contre la *commedia dell'arte* déclinante et dégénérée, désormais vide d'invention comique comme de portée morale, livrée aux saillies incongrues ou aux improvisations fictives des acteurs, chacun d'eux ayant dans sa mémoire une provision immuable de répliques, tirades et lazzi, Goldoni fait accepter et applaudir une comédie écrite de bout en bout par l'auteur, graduellement délivrée des stéréotypes typologiques et textuels, moralisée dans le langage comme dans l'action, attachée à capter la réalité sociale environnante, à la mettre, de ce fait, inévitablement en cause, bref à distraire et émouvoir la société par elle-même, au lieu de la distraire d'elle-même par l'opium du rire ».

– Lessing, renonçant à tout ce que Gottsched, son rival, considérait comme nécessaire au « style élevé » (les palais royaux, l'alexandrin et les trois unités), a été à la recherche d'un style national. Comme l'a écrit Goethe dans *Poésie et vérité* (*Dichtung und Wahreit,* deuxième partie, livre VII), *Minna von Barnhelm* est « le produit le plus vrai de la guerre de Sept Ans, elle est d'un contenu national particulièrement représentatif de l'Allemagne du Nord ; elle est la première œuvre théâtrale tirée de la vie, d'un événement important, spécifiquement de son temps ; son effet fut

incalculable ». Mais c'est peut-être encore caractériser la pièce de Lessing par son contenu plus que par sa forme.

Ces formes nouvelles ne peuvent apparaître et se développer qu'à l'intérieur de formes anciennes : formule moliéresque de « l'école de » pour Marivaux, comme pour d'Allainval (*L'École des bourgeois,* 1728) ou pour Nivelle de La Chaussée (*L'École des mères*, 1744) ; reprise des personnages de la *commedia dell'arte* chez Goldoni, même si, selon l'expression de Ginette Herry, Pantalon est « réformé » (éd. cit., p. 16) ; composition en cinq actes pour *Minna von Barnhelm,* schéma abandonné par Marivaux lui-même, sauf dans *Les Serments indiscrets,* 1732 (*La Mère confidente* est en trois actes, *L'École des mères* en un acte ; voir sur ce point K.E. Christodoulou, *op. cit.,* p. 44). C'est toujours, pour reprendre la formule célèbre d'Apollinaire dans *Calligrammes,* la « longue querelle de la tradition et de l'invention/De l'Ordre et de l'Aventure ».

Sujet :

Peut-on dire que la comédie au XVIII^{e} siècle « fasse larmoyer Arlequin », comme l'a écrit Félix Gaiffe ?

VI. 1. Remarques préliminaires

La formule est tirée du grand livre de Félix Gaiffe, *Étude sur Le Drame en France au XVIII^{e} siècle* (Armand Colin, 1910, rééd. 1970), pièce essentielle de la bibliographie, même s'il ne s'agit pas à proprement parler d'un ouvrage comparatiste. Gaiffe plaçait tard dans le siècle cette évolution en France vers les larmes, en particulier à l'Opéra-Comique, alors que cette évolution se produisit plus tôt dans les pays voisins. Voici exactement ce qu'il écrit page 296 :

> « Le rire est passé de mode. Molière semble un farceur de mauvais goût et Arlequin lui-même, avec l'aide de Florian, devient larmoyant et bénisseur. C'est maintenant un personnage "bon, doux, ingénu, simple, sans être bête, parlant purement et exprimant avec naïveté les sentiments

d’un cœur très tendre" (Florian. Avant-propos des *Comédies*). Une pareille métamorphose suffirait à elle seule à caractériser la manie régnante. »

On voit Arlequin, en bon père de famille, se prêter aux jeux de ses enfants dans *Le Bon Ménage* de Florian (1783). Pour un peu, il pleurerait avec eux. Mais à dire vrai. Arlequin, selon Gaiffe, ne va pas jusqu’aux pleurs ; ils se contente de larmoyer, comme on larmoie dans la comédie larmoyante de Nivelle de La Chaussée, inventeur d’une formule à laquelle Gustave Lanson a rendu hommage et qui, selon Félix Gaiffe, a permis à la comédie du XVIII^{e} siècle de sortir de l’impasse. On est aux antipodes d’une comédie qui, comme celle de Molière, se propose de « faire rire les honnêtes gens » (*La Critique de l’École des femmes*), et proche déjà de Musset (« Vive le mélodrame où Margot a pleuré », dans *Poésies nouvelles,* « Après une lecture », 1842, éd. P. Brunel, Slatkine, 1995, p. 242).

La comédie au XVIII^{e} siècle devient-elle pour autant une comédie des larmes ? Est-ce que, comme l’a écrit Grimm, « le rire déserte à peu près la comédie au XVIII^{e} siècle ? ». Faut-il plutôt pratiquer le jeu des nuances de Lessing, quand il écrit que « la farce veut seulement faire rire, la comédie larmoyante veut seulement émouvoir, la comédie veut les deux » ? Est-ce une demi-mesure que de larmoyer, ou, allant jusqu’au bout des deux tendances (le rire, les larmes), la comédie parvient-elle à réaliser une alliance des contraires ? Telle est la problématique qui peut être mise en place pour un examen de ce sujet.

VI. 2. Canevas d’une dissertation

INTRODUCTION

(Préambule)

Arlequin, personnage de la *commedia dell’arte,* figurera encore dans le *Carnaval* opus 9 de Robert Schumann et dans les *Fêtes galantes* de Paul Verlaine. *A fortiori* est-il présent sur scène au XVIII^{e} siècle et sur les toiles

de ce Watteau dont on a dit qu'il était « valétudinaire, mélancolique » et qu'il « voyait tout en noir et n'avait de rose que sur sa palette ».

(Exposé de la citation)

Félix Gaiffe semble se souvenir de ces formules de Théophile Gautier quand il constate qu'au XVIII^{e} siècle « le rire est passé de mode. Molière semble un farceur de mauvais goût et Arlequin lui-même [...] devient larmoyant et bénisseur ». De là à dire que la comédie du XVIII^{e} siècle en est venue à « faire larmoyer Arlequin », il n'y a qu'un pas.

(Mise en place du problème)

Ce pas, on peut hésiter à le franchir. La formule paraît paradoxale. Surtout elle risque de ramener toutes les formes nouvelles de la comédie au XVIII^{e} siècle à la formule de la comédie larmoyante selon Nivelle de La Chaussée. *L'École des mères* de ce dernier correspondrait, selon Gustave Lanson. à « un genre intermédiaire entre la comédie et la tragédie, qui introduit des personnages de condition privée, vertueux ou tout près de l'être, dans une action sérieuse, grave, parfois pathétique, et qui nous excite à la vertu en nous attendrissant sur ses infortunes et en nous faisant applaudir à son triomphe ». Mais est-ce le cas de l'autre *École des mères,* celle de Marivaux, de *La Mère confidente,* du même, de *La Servante aimante* de Goldoni ou de *Minna von Barnhelm* de Lessing ?

(Annonce du plan)

On peut envisager le personnage d'Arlequin tel qu'en lui-même la comédie au XVIII^{e} siècle le change ou ne le change pas. On peut voir en lui une métaphore ou un emblème de la comédie. Au-delà d'un rôle devenu larmoyant, le spectateur et la comédie elle-même peuvent devenir larmoyants.

I. UN RÔLE LARMOYANT

(Préambule)

Arlequin se maintient dans la comédie du XVIII^{e} siècle par la force de la tradition, et aussi par la constitution des troupes théâtrales, dont il est comme un élément obligé. Ainsi, écrit Pierre Voltz, « Marivaux écrit pour une troupe telle qu'elle existe et non encore selon son goût profond : l'Arlequin qui y figure n'est pas un Arlequin pour Marivaux, mais Thomassin lui-même, avec sa mimique naïve et franche, sa sentimentalité comique et attendrissante ». Il en résulte un possible infléchissement du personnage : « Il aborde les problèmes de la politique, de la morale et de la passion amoureuse avec vivacité et franchise, avec une logique imperturbable et un non-conformisme très piquant. Ce n'est pas un personnage révolutionnaire. Il est au contraire docile, sentimental et tendre, tel qu'on imagine qu'il pouvait plaire aux optimistes du début du siècle. » Au fur et à mesure qu'on avance dans ce siècle, cet optimisme s'efface, si l'on en croit Félix Gaiffe, au profit d'un larmoiement.

(1. Arlequin est-il en voie de disparition ?)

Marivaux, après avoir fait place à Arlequin d'*Arlequin poli par l'amour* (1720) au *Jeu de l'amour et du hasard* (1730), l'élimine de *L'École des mères* (1732) et de *La Mère confidente* (1735). Il ne conserve plus que la finale de son nom (Frontin, Lubin), quand il ne l'efface pas complètement pour lui en substituer un autre (Champagne). Cela se produit avant même la mort de l'acteur Truffaldin, spécialiste du rôle, en 1739. Sans doute retrouvera-t-on Arlequin dans *Les Fausses Confidences* en 1737, mais on constate chez Marivaux comme une lassitude. Elle est très sensible en 1750 quand, réduisant en un acte *La Colonie,* dont la première version est de 1729, il débaptise Arlequin et lui donne le nom de Persinet. « Est-ce sans raison que Marivaux a opéré ce changement ? », demande Paul Gazagne. « C'est peu vraisemblable », ajoute-t-il : « et que signifie-t-il alors, si ce n'est que Marivaux, à ceux qui veulent jouer ses œuvres, donne discrètement le conseil de ne plus le trahir en l'interprétant à l'italienne ».

En Allemagne, Gottsched a cherché à éliminer Arlequin vers 1737. Et même si Lessing en a présenté une apologie, pour lui répondre (*Défense de l'Arlequin*), il ne lui accorde pas de place dans *Minna von Barnhehn,* pièce

représentée pour la première fois le 30 septembre 1767 au Nationaltheater de Hambourg. Paul Werner n'est pas un valet, même s'il fait figure de second. Et Just, qui conserve quelques aspects mécaniques de « ce faquin d'Arlequin », porte un nom allemand, et se dégage tant du masque que du type.

(2. Il demeure chez Goldoni)

Sans doute Arlequin demeure-t-il dans le théâtre de Goldoni. C'est que, pendant longtemps, il a été à l'instar de Marivaux tributaire de la troupe pour laquelle il écrivait. Le rôle d'Arlequin était appelé par l'acteur Antonio Sacchi dans la troupe de Giuseppe Imer. « Pour Sacchi », rappelle Gérard Luciani dans son livre sur *Carlo Goldoni ou l'honnête aventurier,* « Goldoni écrira des rôles d'Arlequin sans beaucoup changer les traits traditionnels de ce type, et se bornant à éviter de suggérer des lazzis vulgaires et grossiers ». On ne connaît pas le nom de l'Arlequin de la troupe de Medebach, celui donc qui joua dans *La Servante aimante* en 1752. Dans *Le Théâtre comique* (1750), pièce où Goldoni représente « sa » troupe comme Molière a représenté la sienne dans *La Critique de L'École des Femmes* ou dans *L'Impromptu de Versailles,* l'acteur qui joue le personnage d'Arlequin porte le nom de Gianni, déformation probable de *zanni.* Cet Arlequin doit, par définition, rire et faire rire. « Moi, dit-il, je joue un personnage qui doit faire rire, et si je dois faire rire les autres, il faut bien que je rie le premier, donc je ne veux pas me tracasser. » (Acte I, scène 8.) Orazio, le chef de la troupe, finit par le reconnaître :

> « Je vous félicite pour votre aplomb. Chez quelqu'un d'autre, il pourrait sembler témérité, mais chez un Arlequin, lequel, comme vous le dites, doit faire rire, cette jovialité, cette hardiesse, sont un bon capital. »

(3. Il est en voie de réformation)

L'Arlequin de *La Servante aimante* reste bien dans le rôle tel qu'il a été défini dans *Le Théâtre comique.* Il fait fonction d'hermès. Il parle bergamasque. Il est gourmand, intéressé et lubrique. Pourtant il est en voie de réformation. Son rôle en effet est entièrement écrit, et non plus improvisé comme dans la *commedia dell'arte.* Il sait faire des jeux de mots, donc il a

une certaine maîtrise du langage. S'il n'a plus un rôle véritablement conducteur, il ne se contente pas de donner ou de recevoir des coups. À défaut d'être amoureux, il est désireux d'un mariage bourgeois (qui sera réservé à son ex-compère Brighella), et il peut éprouver un peu de jalousie. Il gagne ainsi une certaine sensibilité.

(Conclusion partielle)

On constate donc une certaine raréfaction d'Arlequin au fur et à mesure qu'on avance dans le théâtre de Marivaux, et déjà dans *L'École des mères* et *La Mère confidente.* Une évolution se produit des pièces de Marivaux comportant le personnage d'Arlequin à *La Servante aimante* de Goldoni, et elle est encore plus sensible de la *commedia dell'arte* à celui qui a voulu la réformer. Arlequin peut y gagner en humanité, en sensibilité. Il n'est pas pour autant larmoyant. Et il faut attendre Just, qui n'est pas à proprement parler un Arlequin, dans *Minna von Barnhelm* de Lessing, pour avoir le spectacle des larmes : extrêmement attaché à son maître, Just s'essuie les yeux quand il se retrouve devant lui (acte I, scène 8), parce que Tell-heim l'a congédié et lui a demandé de préparer son compte. Là se situe l'histoire émouvante du caniche. Mais tout cela ne dure que le temps d'un larmoiement qu'on finira par attribuer à l'effet de la fumée...

II. UN SPECTATEUR LARMOYANT ?

(Préambule)

Si la comédie au XVIII^{e} siècle évolue vers la forme nouvelle de la comédie larmoyante, cela ne passe pas nécessairement par les métamorphoses d'Arlequin. Les larmes peuvent gagner les personnages « nobles » et les spectateurs eux-mêmes.

(1. Arlequin spectateur ?)

S'il n'a plus un rôle conducteur, Arlequin pourrait avoir une fonction passive de témoin, de spectateur, et même de miroir. Il assiste au désordre : perte d'autorité des mères chez Marivaux, usurpation chez Goldoni,

déchirure à propos du point d'honneur chez Lessing. Il est même spectateur de larmes : dans *La Servante aimante,* il voit celles d'Ottavio, puis la réconciliation du barbon avec sa nouvelle femme, Béatrice. Dans *Minna von Barnhelm,* c'est à l'Hôtelier qu'il appartiendra de voir la jeune fille essuyer ses yeux humides (acte III, scène 3). Et Lubin, dans *La Mère confidente,* peut dire (acte II, scène 11) :

> « J'avons vu des pardons, j'avons vu des offenses, des allées, des venues, et pis des moyens pour avoir un mari. »

(2. Les larmes des personnages « nobles »)

Ce sont bien plutôt les personnages « nobles » de la comédie qui pleurent. Ainsi Angélique pleure-t-elle (la didascalie est claire à cet égard), dans *La Mère confidente* (acte II, scène 12), quand Mme Argante la félicite d'avoir rompu avec Dorante :

> Mme ARGANTE. – [...] que tu me rends glorieuse, Angélique !
>
> ANGÉLIQUE, *pleurant.* – Ah ! ma mère, arrêtez, de grâce.

Mais la jeune tille ne parvient plus à jouer la comédie à cette mere qui la porte aux nues. En pleurant, elle extériorise un combat intérieur trop violent. Ces larmes sont donc celles de la sincérité.

Dans *La Servante aimante,* les larmes sont aussi du côté des maîtres. Ottavio pleure, Florindo, personnage larmoyant, entraîne même la forte Coraline à pleurer. Lélio pleure sur ordre (« Vous me direz, alors, quand je devrai pleurer »), en vrai singe de la comédie des pleurs.

Dans le théâtre de Lessing, les larmes sont davantage contenues. Ainsi Tellheim demande à la comtesse Marloff d'arrêter (acte I, scène 6) : « Je voudrais pleurer avec vous », ajoute-t-il, « mais aujourd'hui je n'ai plus de larmes ». Et à l'acte II (scène 9), devant Minna, il se durcit : « Mademoiselle, je n'ai point l'habitude de me plaindre. » Alors son rire peut être, comme le dit l'héroïne, « le rire atroce de la haine, de la misanthropie » (acte IV, scène 6).

(3. Effets sur le spectateur)

Le dramaturge ne néglige pas le ressort de la pitié qui pourtant, selon Aristote, appartient en propre à la tragédie. Surtout, il propose à son public le spectacle de la générosité : générosité de M. Damis et d'Ergaste, générosité d'Angélique dans *La Mère confidente,* générosité de Coraline, générosité de Minna. Le mot gagne d'ailleurs les titres des comédies ou de leurs adaptations : *La Servante généreuse* (Charles Sablier), *Les Amants généreux* (Rochon de Chabanne). Pour un peu ce théâtre évoluerait vers le genre édifiant. La comédie ne ferait plus appel au rire, mais à l'émotivité du spectateur. Elle chercherait à faire larmoyer les honnêtes gens.

(Conclusion partielle et transition)

C'est rarement Arlequin qui émeut le public, et ce n'est même pas le cas dans les pièces retenues. On imaginerait plutôt ce public pleurant sur la quasi-disparition d'Arlequin – à moins qu'on n'imagine Arlequin pleurant sur cette disparition même.

III. UNE COMÉDIE LARMOYANTE ?

(Préambule)

Plus qu'un personnage, plus même qu'un type. Arlequin incarne une forme de rire, héritée de la *commedia dell'arte.* En proposant une saisie dynamique du personnage dans le siècle, Félix Gaiffe semble suggérer qu'un changement profond est venu bouleverser la comédie. Ce changement ne se réduirait pas aux mièvreries dont, il est vrai, le rôle d'Arlequin a pu se charger, chez un Florian par exemple. Il atteindrait le genre même dans son essence.

(1. La philosophie du rire ou le rire pour ne pas pleurer)

Le rire, au lieu d'être libre et spontané, pourrait être un rire forcé, un rempart protecteur, une conduite stoïque. La meilleure illustration en est Coraline dans la pièce de Goldoni. On voit bien, au cours des trois scènes où elle répète ce refrain qui en devient mélancolique, « Parlons de choses gaies », que cette gaieté est la forme discrète de son courage. Face à

Florindo qui se lamente et pleurniche, elle exige la gaieté. Face à Ottavio, déguisée en clerc de notaire d'une manière toute moliéresque (l'influence du *Malade imaginaire* est évidente), elle use d'une gaieté d'antiphrase, qui le ramène au réel en feignant de s'en écarter. À la fin de la comédie, la gaieté volontaire est sa seule réponse aux bénéficiaires de son sacrifice : cette gaieté refuse ce que le rire peut avoir de transgressif, elle se situe aux antipodes des gaietés d'Arlequin (un peu comme on parle des gaietés de l'escadron), puisqu'elle est une sorte de raison sociale acceptée. De même Minna von Barnhelm est à la recherche d'un équilibre, comme le montre bien la scène 6 de l'acte IV :

> TELLHEIM. – Vous voulez rire, Mademoiselle. Je déplore seulement de ne pouvoir rire avec vous.
>
> MINNA. – Pourquoi non ? Qu'avez-vous donc contre le rire ? Ne peut-on être très sérieux, même en riant ?

À la « tragédie » du Major, Minna oppose une « Comédie » montée de toute pièce.

(2. La détente, ou les avatars d'Arlequin)

Aux gaietés d'Arlequin, ou de ce qu'il en reste, il appartient de ménager un équilibre dans l'ensemble de la comédie. Ainsi, dans *La Servante aimante,* acte I, scène 8, l'arrivée d'Arlequin vient détendre l'atmosphère après les larmes de Florindo. En dehors de toute constitution ou reconstitution stricte du rôle d'Arlequin, on peut attribuer la même fonction à la scène du domino dans *L'École des mères* (Damis revêt un costume de domino qui fait référence à Arlequin : on songe au motif de l'habit d'Arlequin) ou à l'intervention du grotesque Riccaut de La Marlinière dans *Minna von Barnhelm* (acte IV, scène 2). Avatar de l'Arlequin de la *commedia dell'arte,* cet officier joueur est encore celui qui maîtrise difficilement le langage. S'exprimant en français ou en allemand, il use d'un parler double qui suscite le rire tout autrement que son nom quand il déclare appartenir à la branche de Prendsd'or. La scène a la fonction d'un *intermezzo* comique dans une action le plus souvent dramatique et tendue.

(3. Le langage, nouvel Arlequin)

Plus qu'aux types, plus qu'aux traditions, il faut s'intéresser au langage. Et c'est vers lui, sans doute sans le vouloir, que nous oriente Félix Gaiffe dans la formule proposée, si du moins on l'isole de son contexte. Par qui ou par quoi Arlequin, ce magicien de la scène et de l'espace, est-il remplacé ? Par un autre magicien, en tout cas entre les mains des trois auteurs retenus – le langage. Il est difficile d'enfermer dans une catégorie générique *Minna von Barnhelm,* et même *L'École des mères. La Mère confidente* ou *La Servante aimante.* Est-ce de la comédie larmoyante, de la comédie sérieuse, du drame bourgeois ? Rien de tout cela ne convient bien au génie de Marivaux, de Goldoni ou de Lessing. À une telle question on aurait plutôt envie de répondre : c'est du langage aussi étourdissant, fuyant et changeant que l'était Arlequin sur les tréteaux d'autrefois. Toute la souplesse corporelle de l'acteur a été réinvestie dans un texte qui devient un terrain d'affrontement.

(Conclusion partielle)

Nous n'avons donc affaire ni à des comédies larmoyantes, ni à des pièces où le rire s'étouffe dans les larmes, formule « moyenne » qui ne saurait être celle de Marivaux, de Goldoni ou de Lessing. Il appartient au langage dramatique d'avoir la souplesse et la virtuosité d'un Arlequin présent ou absent.

CONCLUSION

(Résumé des conclusions partielles)

Il faudrait une longue étude portant sur l'évolution du théâtre au XVIII^{e} siècle pour voir comment on aboutit, vers le moment où s'approche la Révolution de 1789, à un Arlequin véritablement larmoyant. Au cours du siècle, le rôle venu de la *commedia dell'arte* a perdu du terrain, même chez Marivaux qui lui a été si fidèle à ses débuts. Il reste présent et comique chez Goldoni, et seul Lessing lui fait verser quelques larmes, si du moins on veut bien admettre (et il faut pour cela de grandes précautions) que Just est un successeur d'Arlequin. S'il ne larmoie pas, il tend à devenir le spectateur

d'une comédie où on verse parfois des larmes. Une telle alliance des contraires semble avoir été rêvée par tout le siècle. Elle ne procède pas d'un renversement brutal, condamné dans *L'Île de la raison* de Marivaux (« pleurer où il faut rire et rire où il faut pleurer, les monstrueuses créatures ! »). Elle ne se contente pas d'un amalgame où le rire s'émousserait. Il conserve pleinement ses droits, et le langage veut avoir la souplesse d'Arlequin.

(Conclusion générale)

Théâtre de l'alliance des contraires, du moins dans les chefs-d'œuvre du siècle – et c'est le cas des quatre pièces retenues –, la comédie cherche à aller jusqu'au bout d'elle-même. Ni le sombre ni le clair ne sont des demi-teintes. Mais un équilibre s'établit à la faveur d'un jeu de contrastes. Elle oscille, comme l'a suggéré Henri Gouhier dans *Le Théâtre et l'Existence,* du type dont l'irréalité permet le comique (et c'est le cas d'Arlequin) à la personne (Coraline, Minna, Tellheim) dont l'existence introduit un pôle dramatique. Félix Gaiffe entendait-il par Arlequin larmoyant le personnage ou le genre ? La question est dépassée à partir du moment où l'on se refuse à dissocier Arlequin de la comédie, et où on fait de lui l'emblème du langage comique.

(Ouverture ou repli...)

Il demeure vrai qu'un souffle de tendresse a passé sur la comédie du XVIII^{e} siècle, créateur de formes nouvelles. Le type, même celui d'Arlequin, s'est comme humanisé. Ce n'est pas encore un personnage de Greuze, sauf tardivement, dans le théâtre de Florian, par exemple. Mais la comédie a pris quelque chose du charme vaporeux, à la fois pathétique et bouffon, du *Gilles* de Watteau.

VII – LE VOYAGE EN ITALIE AU XVIII^{e} SIÈCLE

La dissertation porte ici sur une question spécialisée qui était mise au programme de la licence (certificat de littérature comparée). Ainsi

s'explique notre présentation, plus chargée que pour des corrigés correspondant à ce qui peut être exigé pour le DEUG ou même pour l'agrégation. J'ai tenu à donner des références plus précises, à utiliser les notes. Cela ne signifie pas qu'à ce niveau, la copie d'examen devra se présenter sous cette forme. J'ai plutôt voulu retrouver l'esprit de la préparation dans le cadre d'un certificat de spécialité.

Le programme lui-même sera moins limitatif (il était constitué essentiellement des *Lettres familières d'Italie* de Charles de Brosses, dont on trouvera une nouvelle éd., Complexe, 1995, des *Travels through France and Italy* de Tobias Smollett, maintenant disponibles en trad. fr., *Voyages à travers la France et l'Italie.* trad. André Fayot, José Corti, 1994), de l'*Italienische Reise* de Wolfgang Goethe (éd. bilingue, en deux vol., chez Aubier, *Voyage en Italie,* Introduction par René Michéa, trad. par J. Naujac, s.d.), du *Viaje de Italia* de D. Fernandez de Moratin, dont il n'existe pas de traduction française disponible.

Le canevas ici proposé ne restera pas limité à ces quatre textes, conformément à l'esprit de recherche qui est plutôt celui du certificat spécialisé de licence.

Sujet :

Henri Heine écrit dans *Reisebilder* : « Il n'y a rien de plus ennuyeux sur cette terre que la lecture d'un *Voyage en Italie,* si ce n'est peut-être l'envie de l'écrire, et l'auteur ne se peut rendre supportable qu'en y parlant le moins possible de l'Italie elle-même. » Commentez cette opinion, en l'appliquant aux voyageurs étrangers en Italie au XVIII^{e} siècle.

VII. 1. Préparation de la dissertation

Documentation sur l'auteur de la citation

Henri Heine (1797-1856) appartient au romantisme allemand, mais se rattache par certains aspects de sa personnalité et de sa pensée au XVIII^e^ siècle. Ne s'est-il pas défini lui-même comme un rossignol allemand qui aurait fait son nid dans la perruque de Voltaire ? Le sujet est donc moins artificiel qu'il n'en a l'air. Il l'est même d'autant moins que Heine est l'auteur des *Reisebilder* (« Images de voyage ») dont les volumes III (1829) et IV (1831) traitent de l'Italie à partir des souvenirs laissés par un séjour dans ce pays au cours de l'été 1828.

On a souvent noté que les *Reisebilder* occupaient une place à part dans la littérature de voyage. « Heine n'a à peu près rien vu de l'Italie, et des *Italienische Reisen* illustres, la sienne est la plus pauvre en faits » écrit Henri Plard[1]. Geneviève Bianquis, après avoir rappelé la tradition du voyage en Italie au XVIII^e^ siècle, reconnaît que ceux de Heine « ne ressemblent à aucun de leurs modèles » et qu'ils « feraient plutôt songer par moments aux voyages humoristiques de certains héros de Jean-Paul »[2]. Les textes sont en effet d'une rédaction capricieuse où s'entremêlent les vers et la prose, la satire et le rêve, le reportage et l'effusion. Les conversations entre touristes y occupent une grande place. Les Italiens y restent fort conventionnels. La personnalité de l'auteur envahit tout et le moindre prétexte est bon pour que Heine nous fasse part de ses réactions, de ses théories ou de ses souvenirs. Des réflexions générales sur le christianisme et le problème religieux dans le monde moderne occupent presque toute la partie intitulée « La ville de Lucques ». « Les bains de Lucques » constituent une nouvelle où Heine lui-même joue un rôle, évoquant son passé auprès de la belle Milady.

Il convient toutefois de ne pas trop accentuer le contraste. Heine, tout d'abord, s'inscrit dans la lignée des « voyageurs sentimentaux » inaugurée par un écrivain qu'il admire : Laurence Sterne dans son célèbre récit, *A Sentimental Journey through France and Italy* (1767)[3]. Entre-temps, Thümmel, dans sa *Reise in die mittäglichen Provinzen von Frankreich* (1791-1805), a pu relever le flambeau. Mais on trouverait, dans nombre de récits de voyage à la fin du XVIII^e^ et au début du XX^e^ siècle, des caractéristiques du voyage sentimental : l'émotion facile, chez Dupaty[4], la vertu d'accueil et la transformation du voyage en odyssée intérieure dans l'*Italienische Reise* de Goethe[5], par exemple.

De plus, et surtout dans « Italien », les *Reisebilder* conservent des attaches certaines avec la réalité : tableau de Trente, hérissée de tours et de clochetons, procession de la fête des morts à Lucques, trésors d'art des palais de la via Balbi à Gênes, etc. Heine y accroche des méditations comme bien des voyageurs l'ont fait, dès le XVIII^e^ siècle : que l'on songe aux réflexions anticléricales et antipapistes de Maximilien Misson quand il voit les multiples oratoires semés sur le chemin qui mène de Brixen à Bolsano[6], à la méditation sur la liberté que peut faire Montesquieu à Venise[7], etc.

Étude du sujet

Le sujet contient évidemment un paradoxe : le récit d'un voyage en Italie doit éviter de parler de l'Italie. Il faut faire la part de l'humour de Heine à qui de telles pirouettes sont coutumières. Il convient aussi de prêter attention à cette confidence (Heine ne peut s'empêcher, ici même, d'en glisser une) sur « l'envie de l'écrire » : avec une coquetterie d'écrivain, il feint de renoncer à une tentation à laquelle déjà il a succombé.

Malgré ses nuances et ces réserves, il faut reconnaître que la citation, appliquée aux voyageurs du XVIII^e^ siècle, pose un réel problème. Tant de catalogues de tableaux, de monuments, finissent par paraître fastidieux, et la personnalité de l'auteur y disparaît souvent. Bien plus, sa personnalité littéraire s'efface, soit qu'il répète la leçon de ses prédécesseurs (Addison[8], de Brosses[9] lui-même empruntent à Misson de très nombreux éléments), soit même qu'il se contente de les compiler (Volkmann mêle Gougenot, Richard, Lalande, et par l'intermédiaire de Lalande qui l'avait lui-même pillé, de Brosses, Cochin, Keyssler, Winckelmann, Wright, etc.). La « restauration du moi » était peut-être nécessaire au salut de l'écrivain de voyage. Et, de fait, Volkmann n'est que la proie des érudits, tandis que les *Reisebilder* restent, dans la production de Heine, l'un des livres préférés du public.

Organisation du plan

Le plan chronologique constituerait une maladresse, même si l'on peut avoir l'impression d'une évolution, à travers le XVIII^{e} siècle, vers le « voyage sentimental ». Il est évident qu'Addison ou Montesquieu, au début du siècle, ont une personnalité plus affirmée que Volkmann, dans sa seconde moitié.

Un plan dialectique partant de la « thèse » de Heine risquerait de faire trop dévier le développement vers les *Reisebilder*.

Le mieux est peut-être de suivre le mouvement d'une libération progressive :

– 1) Un sujet écrasant.

– 2) La libération du moi.

– 3) L'épanouissement de la personnalité littéraire.

VII. 2. Plan détaillé

INTRODUCTION

(a. Préambule) Heine le libérateur.

(Présentation de la citation)

(b. Exposé du problème) Las de l'étouffante littérature de voyage qui a proliféré au XVIII^{e} siècle et qu'il connaît fort bien, Heine prône l'explosion du moi. Mais l'Italie ne risque-t-elle pas de disparaître des *Voyages en Italie* ? Paradoxe probablement excessif qu'il faut nuancer.

(c. Annonce du plan) La réaction était nécessaire, mais le sujet appelait moins le développement autonome de la personnalité que sa souple adaptation à la réalité.

UN SUJET ÉCRASANT

(1. Les élèves)

Le voyage en Italie constitue le couronnement des études (n est-ce pas encore sur un voyage que s'achèveront celles d'Emile ?). Le jeune Anglais accomplira donc, pour s'instruire, le « grand tour » (voyage de Gray et de Walpole en 1739-1740[10]) ; le jeune Allemand, le « kavalierstour » (voyage du père de Goethe en 1739-1740[11]) ; même un jeune Français comme le comte de Caylus vient en Italie pour s'instruire et, s'il écrit un journal de voyage[12], c'est pour prouver à sa mère qu'il n'a pas perdu son temps. Ces journaux, qui ne sont nullement destinés à l'impression, tournent à la nomenclature des curiosités visitées.

(2. Les « connaisseurs »)

Après les élèves, les maîtres ; après les curieux, les « connaisseurs », particulièrement nombreux au tournant du siècle. L'anglais emprunte le terme au français, et l'allemand le traduit (« *Kenner* »). Ils se veulent experts, et avec eux, le voyage en Italie prendra un tour encyclopédique. Cochin présente son *Voyage d'Italie*[13] comme un simple « recueil de notes sur les ouvrages de peinture et de sculpture qu'on voit dans les principales villes d'Italie ». L'abbé Richard, plus ambitieux, veut traiter du gouvernement, des sciences, des arts, du commerce, de la population et de l'histoire naturelle[14]. À Lalande, il ne faut pas moins de huit volumes pour réaliser une véritable encyclopédie italienne où l'on trouvera même la latitude et la longitude de chaque ville[15].

(3. Les compilateurs)

un savoir si massif ne saurait être que de seconde main, en grande partie, et Grimm, s'emportant contre « cette fureur d'écrire et de compiler qui augmente chaque jour » pouvait dire au sujet de Lalande : « Je crois qu'il a compilé tout ce que d'autres ont dit sur cette belle partie de l'Europe, et je le tiens quitte de tout ce qu'il a pu y ajouter du sien »[16]. Mais que penser alors de Volkmann qui, dans ses *Historisch-kritische Nachrichten von*

Italien, se contente, la plupart du temps, de traduire des passages entiers de ses prédécesseurs[17] ? La notion de personnalité littéraire se dilue. Et il est curieux de constater que le président de Brosses pille Misson, que Goethe fait de très larges emprunts à Volkman, que Sade[18] ou que Moratin[19] encombrent leurs voyages d'Italie de catalogues fastidieux, généralement supprimés dans les éditions modernes de l'*Italienische Reise*[20].

II. LA LIBÉRATION DU MOI

(1. L'explosion)

Une réaction était nécessaire, et l'on comprend que Heine ait été excédé par ces ouvrages et en soit venu à ne plus vouloir entendre parler de l'Italie dans un *Voyage d'Italie.* Avec les *Reisebilder,* le moi reprend ses droits ; il fait éclater le carcan érudit : il devient même envahissant. Délaissant les descriptions de paysages ou de tableaux, Heine laisse libre cours à ses méditations, à ses rêveries, à ses souvenirs d'enfance et de jeunesse. Tout devient prétexte à une autobiographie capricieuse, et l'on a pu dire que, de tous les *Voyages en Italie,* son *Italien* était « le plus pauvre en faits ». Mais n'est-ce pas tomber d'un excès dans un autre, et s'exposer au reproche même qui a été fait à Volkmann : comme les *Historisch-kritische Nachrichten*, les *Reisebilder* auraient pu être écrits sans que leur auteur se donnât la peine de mettre les pieds en Italie[21].

(2. Ineffaçable moi)

En réalité, la personnalité du voyageur ne s'effaçait jamais complètement. Il arrive même que Volkmann glisse une remarque personnelle – l'une de ces rectifications de détail qui, dit-il, lui ont coûté autant de peines et de recherches qu'un ouvrage original ! On remarquera d'ailleurs que la littérature de voyage, au XVIII^{e} siècle, emprunte le plus souvent les formes de la littérature intime, le journal (aussi bien Caylus que Goethe), la « lettre familière » surtout, déjà utilisée par Misson, et particulièrement propre à l'expression de la nostalgie (Charles de Brosses regrette à Venise « de n'avoir pas, quand le soir vient, ses bonnes

pousselines, son gros Blancey, son bon Quintin, ses amis Maleteste et Bévy, sa dame Cortois, ces excellentes petites dames de Montot et Bourbonne ; enfin tout (son) petit cercle, pour tenir, les coudes sur la table, des propos de cent piques au-dessus de la place Saint-Marc et du *Broglio* »), de la mauvaise humeur (Smollett aux prises avec les aubergistes et avec les postillons[22]), de l'extase poétique (Dupaty à Tivoli). L'attention excessive portée au pays n'est-elle pas elle-même une manifestation d'enthousiasme ?

(3. L'enrichissement de la personnalité)

Avec le *Voyage sentimental* de Sterne, ancêtre d'une longue lignée à laquelle se rattache Heine lui-même, nous assistons moins à l'invasion du moi qu'à sa conquête. La personnalité de l'écrivain s'affirme ou se modifie au fur et à mesure que se déroule l'expérience du voyage. À la fin de l'épisode du moine de Calais, Sterne, constatant qu'il s'est « très mal conduit », se console en pensant qu'il vient seulement de se mettre en route, et qu'il « apprendr[a], chemin faisant, de meilleures manières »[23]. De même Goethe quitte sa patrie en quête d'un meilleur lui-même. Le voyage complète, comme pour Wilhelm Meister, ses « années d'apprentissage » dirigées à Weimar par Madame de Stein. Son récit apparaît alors comme celui d'une « renaissance qui [le] transforme de l'intérieur », et il peut s'écrier : « Plus il faut me renier moi-même, plus grande est ma joie[24] ! » Peut-être alors, comme Sterne, ne voit-il plus le pays exactement tel qu'il est, peut-être le voyage est-il placé sous le signe de « l'illusion consentie »[25] : mais parce que le voyageur et le pays qu'il traverse forment désormais un tout indissociable.

III. L'ÉPANOUISSEMENT DE LA PERSONNALITÉ LITTÉRAIRE

Avec la genèse de l'œuvre littéraire, un autre lien se tisse, le style. Un *Voyage en Italie* est ennuyeux s'il est mal écrit, ou s'il n'est pas écrit, et non parce qu'il parle de l'Italie. Voltaire jugeait le *Nouveau Voyage* de Misson « très plaisant ». Dans des pages enthousiastes sur le *Voyage d'Italie* de Cochin, Diderot écrit qu'« il y a certains morceaux répandus par-ci, par-là

qui ne le cèdent en rien, pour le style, à ce que nos meilleurs auteurs ont de mieux écrit »[26] :

(1. L'application d'un style)

L'Italie peut être l'occasion d'un exercice de style. Misson fait un tableau amusant de la procession de l'âne à Vérone[27], et Heine ne résiste pas plus que lui à cette ennuyeuse envie d'écrire quand il fait celui de la procession de la fête des morts à Lucques. *Les Lettres* de Smollett constituent peut-être le cas le plus typique de « l'application d'un style ». Le traducteur de *Gil Blas,* l'auteur de *Roderick Random* ou de *Peregrine Pickle,* construit ses *Travels* comme une sorte de roman picaresque dont il est le héros à la triste figure : les aubergistes deviennent de plus en plus filous, les maîtres de poste de plus en plus inquiétants, le livre est construit selon un *crescendo* irrésistible et pourrait s'ajouter à la série de ses romans sous le titre de *The Adventures of Tobias Smollett.* Il n'y manque pas même le dénouement heureux, puisqu'après tant de nuits d'insomnie, tant de gîtes gelés, et un long retour forcé à Florence sous la pluie, le malade d'hier se juge guéri.

(2. La naissance d'un style)

Mais n'est-il pas plus étonnant encore de voir un magistrat (qui prit sa tâche au sérieux), le président de Brosses, grave historien de Catulle, auteur d'une *Histoire des navigations aux terres australes* et d'une *Dissertation sur le culte des dieux fétiches*, trouver avec son voyage en Italie l'occasion unique de faire briller toutes les facettes de son style et de son esprit ? L'écrivain ici se révèle à lui-même. Emprunte-t-il à Labat[28] une remarque sur le caractère guttural du langage florentin ? Il le fait venir « du fond de l'estomac ». À Richardson, une critique des contours des figures dans le *Saint Georges* du Corrège, « un peu durs [...] et comme taillés sur le fond »[29]. Il le voit « sorti tout entier de sa toile » et arrivé « aussitôt que vous au bout de la chambre ». Caricaturiste, quand il peint l'habillement grotesque des nobles vénitiens, burlesque quand il travestit l'Antiquité, il retient perpétuellement l'attention par ses intentions de parodiste.

(3. La renaissance d'un style)

En Italie, la transformation de la personnalité de Goethe est inséparable de la transformation de sa personnalité littéraire. À peine libéré du *Sturm und Drang* et du gothique strasbourgeois, il est venu à la recherche d'un « classicisme » qu'appelaient ses ouvrages en cours, *Torquato Tasso* ou *Iphigénie en Tauride.* Voulue ou subie, l'influence de Palladio se conjugue avec la découverte, en Sicile, de l'hellénisme pour contribuer à la renaissance d'un style. Et, quelque tardive qu'elle soit, l'*Italienisch Reise* nous fait revivre, comme Goethe la revivait lui-même au soir de sa vie, l'expérience de ses années italiennes. Elle nous intéresse plus, sans doute, comme roman d'un artiste que comme compte rendu d'un voyage en Italie : mais le sujet du roman n'est autre que la recherche passionnée de « l'Idée » de l'Italie[30].

CONCLUSION

(Résumé des conclusions partielles)

Victimes parfois de leur enthousiasme excessif, ou des habitudes de leur temps, les voyageurs en Italie du XVIII^{e} siècle n'ont pourtant pas attendu le romantisme pour nous parler d'eux-mêmes, et nous faire vivre, à travers leurs ouvrages, leurs aventures de touriste ou d'artiste.

(Conclusion générale)

La formule de Heine (ou l'on sent d'ailleurs beaucoup de coquetterie) est tout aussi excessive que celle des statisticiens déjà ridiculisés par Goethe. Elle est même inapplicable.

(Élargissement du sujet)

Parce qu'ils sont des chantiers littéraires et jamais des œuvres littéraires pleinement achevées, les *Voyages en Italie* nous permettent d'assister aux métamorphoses de la réalité dans la vision ou dans le style d'un artiste, parfois même à la métamorphose de cet artiste lui-même.

VIII – LE RÉCIT FANTASTIQUE À L'ÉPOQUE ROMANTIQUE

Le programme réunissait quatre auteurs et cinq textes :

– *The Monk, a Romance* de Mathew G. Lewis (1re éd. datée de 1796, en réalité de 1797 ; 2e éd., *Ambrosio or the Monk,* 1798), traduction française de Léon de Wailly, *Le Moine,* Verviers, édition Gérard, collection « Marabout », 1979.

– *Die Elixiere des Teufels* de Ernst-Theodor-Amadeus Hoffmann (première partie, 1815 ; deuxième partie, 1816), traduction française de Madeleine Laval, *Les Élixirs du diable,* édition Phébus, 1979.

– *Récits de Pétersbourg* de Nicolas Gogol (1833-1839, 1840), traduction française de Boris de Schloezer, Garnier-Flammarion, n° 189, 1968 (mais il faut utiliser aussi la traduction publiée dans la coll. « Folio » sous le titre de *Nouvelles Pétersbourgeoises*).

– *Le Chevalier double* (1840) et *Avatar* (1856), de Théophile Gautier, repris dans ses *Romans et contes.* Charpentier, 1863. Les deux textes ont été réunis dans un volume publié chez Slatkine en 1981. On utilisera aussi l'édition de Michel Crouzet, *Gautier. L'œuvre fantastique*, tome I, *Nouvelles*, tome II, *Romans,* Garnier, 1992.

Certains de ces titres dénotent le fantastique *(Les Élixirs du diable, Le Chevalier double, Avatar*). D'autres semblent comme indifférents à ce climat (*Le Moine, Récits de Pétersbourg,* et à l'intérieur de ce récit de nouvelles, *La Perspective Newski,* qui semble orienter le lecteur plus vers une réalité que vers une surréalité). À dire vrai, le fanstatique n'est pas constitué dès l'origine. On le voit naître ici du « gothique » (voir la thèse de Maurice Lévy sur *Le Roman « gothique » anglais,* Toulouse, 1968, rééd. Albin Michel). Il se cristallise autour de ce qu'on a fait de Hoffmann en France et en français (Gautier l'a appelé le « fantastiqueur »).

Irène Bessière, dans un petit livre très éclairant, *Le Récit fantastique. La poétique de l'incertain,* Larousse, 1974, a écrit que « le récit fantastique, parent du conte, se présente comme un anticonte. Au devoir-être du merveilleux, il impose l'indétermination » (p. 20). L'étude s'orientera vers

l'effet fantastique, ou effet F., qui suppose l'existence d'une culture, d'une technique et d'une finalité particulières. L'ouvrage théorique le plus utile à cet égard est celui de Jacques Finné, *La Littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle,* édition de l'université de Bruxelles, 1980.

L'intitulé de la question nous enferme dans une époque, à la dénomination d'ailleurs assez vague, « époque romantique », mais il nous en écarte aussi dans la mesure où la notion centrale de « récit fantastique » n'apparaît pas clairement à la conscience des hommes de ce temps-là. C'est une notion moderne, pressentie pourtant par Hoffmann par exemple, le narrateur contant « un récit construit et développé comme peut seul le construire et le développer le poète le plus subtil, doué de l'imagination la plus ardente ».

Sujet :

« Pour laisser libre cours à la folie raisonneuse et systématique, rien de tel que de donner directement la parole aux personnages. Alors le lecteur se trouve en tête à tête avec un homme qui s'explique, il est exposé de plein fouet à sa force de conviction, tandis que l'auteur caché, effacé, jouit en voyeur de ce face à face. Et c'est le seul biais à ma connaissance qui donne toutes ses chances au fantastique sans porter atteinte au parti pris de réalisme. »

Vous commenterez ces lignes de Michel Tournier dans *Le Vent Paraclet* en vous appuyant sur les textes du programme.

VIII. 1. Source

En 1977 Michel Tournier a publié un livre, *Le Vent Paraclet* (éd. Gallimard). où il commente sa propre création romanesque. L'ouvrage nous intéresse plus particulièrement quand l'écrivain s'interroge sur le caractère fantastique de son roman de 1970, *Le Roi des aulnes* (p. 113 *sqq.*).

Le titre de ce livre n'était pas innocent. À s'en tenir à la lettre, c'était une citation, la reprise de la célèbre ballade de Goethe (1782), dont Schubert a

fait un lied non moins célèbre, *Der Erlkönig.* Mais cette ballade elle-même était l'adaptation d'une chanson populaire danoise, *La Fille du roi des elfes*, que Herder déjà avait transformée en « roi des aulnes ». Dans *Le Moine,* M. G. Lewis a adapté une autre ballade danoise, très proche de celle-ci par l'inspiration, *Le Roi des eaux.* De l'élément folklorique au roman de Tournier se perpétue donc une tradition du fantastique populaire. Mise en valeur par le titre, elle confère à Abel Tiffauges, le garagiste de la porte des Ternes, une aura fantastique : il devient l'ogre.

Le problème posé dans les lignes retenues pour le sujet est un problème d'énonciation. Sur cette notion on consultera Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique,* édition du Seuil, 1967, p. 87 *sqq.,* et Ducrot et Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage,* édition du Seuil, 1972, p. 405 : « Les éléments appartenant au code de la langue et dont pourtant le sens dépend de facteurs qui varient d'une énonciation à l'autre ; par exemple *je, tu, ici, maintenant. »*

Trois propositions peuvent se dégager d'une analyse du texte :

– 1) C'est en libérant le *fantasmatique* qu'on donnerait ses chances au *fantastique.*

– 2) C'est en poussant le fantasmatique jusqu'au *délire* qu'on éviterait de porter atteinte au parti pris du réalisme.

– 3) C'est en *laissant la parole au fou* que l'auteur parviendrait à obtenir l'effet qu'il veut obtenir sur le lecteur (l'effet F.).

VIII. 2. Réflexions préparatoires à partir d'un exemple

L'épisode de la Nonne sanglante, dans *Le Moine*, est un exemple privilégié de narration fantastique à la première personne. On peut l'examiner à la lumière de la proposition citée de Michel Tournier.

La folie

a) Celui qui parle. Raymond de las Cisternas, n'est pas fou. Il n'a rien non plus d'un fabulateur. On sait quelle importance a Agnès pour lui, et rien n'indique qu'il essaie de « truquer » la vérité pour mieux faire admettre à

Lorenzo sa « faute ». Pour que « la folie raisonneuse et systématique » se donne libre cours, il faudrait que cette folie s'exprimât au présent, que le récit fût direct. Or, comme le fait observer Jacques Finné (*op. cit.*. p. 127), le récit fantastique au « Je-je », c'est-à-dire un récit fantastique qui joint l'emploi du présent narratif à l'utilisation de la première personne du singulier, est rare.

b) Le récit de Raymond est au passé. C'est la formule que Finné appelle le « Je-Il » : dans ce cas-là le champ perceptif du narrateur l'emporte sur celui du lecteur. S'il avait perdu ses esprits au moment où l'épisode s'est produit, il a eu le temps de les recouvrer. Mais dans son récit il ne met nullement en doute qu'il ait été lucide à ce moment-là.

c) Tel n'était pas l'avis, il est vrai, des paysans et du chirurgien : il l'ont jugé délirant, ils ont constaté que chaque nuit des apparitions augmentaient la fièvre ; le chirurgien l'a même considéré comme un hypocondriaque (p. 136). De fait, la disparition du spectre coïncide avec le rétablissement de la santé de Raymond (p. 148). Lui-même le constate et explique sa guérison par cette disparition. On pourrait affirmer l'inverse, et expliquer la disparition du fantasme par la guérison du malade. Mais l'utilisation de la première personne précisément nous en empêche. Nous adhérons plus volontiers au témoignage de celui qui s'exprime sur le mode du « je » qu'au point de vue, plus lointain, des paysans ou du chirurgien.

Réalisme et fantastique

a) Le point de vue réaliste n'est pas représenté seulement par les paysans et par le chirurgien. En effet :

– Il y a eu des témoins : Agnès a constaté la disparition de la voiture ; Théodore a vu Raymond partir avec la fausse Agnès (p. 137).

– Or l'un et l'autre n'appartiennent pas au clan des superstitieux : Agnès ne croyait pas à l'histoire de la Nonne sanglante ; c'était tout au plus pour elle une chronique familiale qu'elle abandonnait aux superstitieux, le baron de Lindenberg, la baronne donna Rodolpha ou la duègne Cunégonde. Théodore n'a pas cru aux fables entourant l'Étranger ; il l'a seulement pris pour un fou (p. 137).

b) Raymond lui-même représente ce point de vue réaliste :

– parce qu'il fait une narration objective, au passé (Je-Il) ;

– parce que l'épisode de la Nonne sanglante continue un récit qui n'avait rien de fantastique : des histoires de brigand, de dame mûre amoureuse et jalouse ;

– parce qu'il se méfiait de la superstition (et s'en méfie encore plus puisqu'elle est à l'origine des malheurs d'Agnès et des siens). Quand, le soir de l'enlèvement (le 5 mai), l'histoire de la Nonne sanglante lui est revenue à la mémoire, il a soupiré en songeant à l'influence de la superstition et à la faiblesse de la raison humaine (p. 129).

c) Le salut vient d'un tiers personnage qui est certes mystérieux et qui reste énigmatique (son identification avec le Juif errant n'est jamais présentée comme une certitude absolue) :

– Il n'a pas été vu seulement par Raymond, mais tout aussi bien par Théodore, par l'aubergiste, et même par les bonnes gens. Mais la croix de feu sur le front fait bien passer du réalisme au fantastique.

– Il pratique un rite chrétien d'exorcisme : mais ce n'est pas le démon qu'il met ainsi en échec (registre du diabolique auquel pourrait adhérer un croyant). c'est un spectre (registre du fantastique).

– Il incite Raymond à pratiquer un autre rite (l'ensevelissement des restes de la Nonne), en en justifiant la nécessité par un récit qui est bien un récit fantastique.

Le narrateur el le lecteur

a) Le narrateur-personnage est lui-même le destinataire de deux récits :

– Le récit d'Agnès – récit fantastique à la troisième personne fait par quelqu'un qui ne se sent pas impliqué dans l'histoire racontée et qui n'y adhère pas. Voir son *non* très ferme, page 119. Or Raymond a été, lui, sensible, peut-être même troublé par ce récit (p. 118 : « L'étrangeté de ce récit avait peu à peu captivé mon attention »).

– Le récit de l'Étranger – récit fantastique toujours à la troisième personne fait par quelqu'un qui s'y sent impliqué (il vient lui-même d'appeler Béatrix, de montrer une mystérieuse intimité qu'il a avec elle) et qui y adhère (plus rien de l'ironie dont faisait preuve Agnès). C'est d'ailleurs un récit indirect (il le tient d'un « saint homme »). Raymond y adhère sans le moindre doute. Raymond est donc passé du réalisme au fantastique par le truchement du récit, par la conviction que ce récit emporte en lui. L'évolution du Raymond est celle-là même que l'auteur veut imprimer dans l'esprit du lecteur.

b) Mais Raymond est en plus un destinateur, un narrateur. Il contribue donc, par le récit qu'il fait, à cette évolution du lecteur. Il y parvient :

– par la courbe même de son récit qui oblige à décoller du réel ;

– par la substitution, dans les récits rapportés, d'un récit fantastique authentique (celui de l'Étranger) à un récit ironique (celui d'Agnès) ;

– par l'élimination des témoignages réalistes au profit du témoignage d'un être lui-même fantastique ;

– par le compte rendu de son expérience intime.

Le lecteur est peut-être moins « exposé de plein fouet » que conduit, au rythme même du récit et de l'aventure, du doute à l'adhésion, du réalisme au fantastique. C'est seulement à partir de la page 130, c'est-à-dire à partir du moment où Raymond lui-même est pris dans l'aventure fantastique, que le lecteur s'y trouve « exposé de plein fouet ».

Est-ce à dire qu'il y adhère complètement ? L'auteur maintient bien la possibilité du doute (à cause du délire de Raymond ; à cause de l'énigme qui continue de planer sur l'Étranger ; à cause surtout du fait de la solitude de Raymond dans les moments de *climax :* serviteur endormi, Théodore congédié par « le grand Mogol »).

Je ne sais s'il jouit en voyeur de ce face à face, qu'il n'a sans doute pas prévu avec la même lucidité que Michel Tournier. Mais il se plaît assurément à l'engrenage des récits et à ce rythme nouveau que tente d'imposer et qu'impose parfois un narrateur à son destinataire.

VIII. 3. Développement

INTRODUCTION

(Préambule)

Étudier le récit fantastique, c'est essayer de retrouver l'effet qu'il produit. Peut-être faudrait-il pour cela interroger des lecteurs ou mettre en question sa propre lecture. L'analyse littéraire part du principe que l'effet fantastique est déjà prévu, inscrit dans le texte, signalé par les procédés de l'énonciation.

(Exposé du sujet et de la citation à commenter)

C'est bien un procédé qu'indique Michel Tournier, une recette magique même (« rien de tel ») quand il s'émerveille du pouvoir de l'expression à la première personne et quand il semble inviter l'auteur de récits fantastiques à s'effacer au profit des personnages : simple « voyeur » qui laisse le lecteur « en tête à tête avec un homme qui s'explique », « exposé de plein fouet à sa force de conviction ». Telle serait l'exigence du récit fantastique, aboutissement, pour Tournier, d'un réalisme poussé à l'extrême.

(Présentation du problème et du plan)

Il faudrait ce *regard oblique de l'auteur* pour permettre l'*expression directe de la folie du personnage.* Frappé « de plein fouet », le lecteur ne se trouve-t-il pas pourtant *dans une situation ambiguë*, et le récit fantastique ne vit-il pas de cette ambiguïté même ? Tournier fondait sa théorie sur un exemple – le sien. On peut remonter aux origines mêmes du genre fantastique, aux récits de l'époque romantique, pour en éprouver la validité.

I. LE REGARD OBLIQUE DE L'AUTEUR

(Préambule)

Le retrait de auteur ne signifie pas renoncement. L'obliquité est une conduite de puissance, illustrée par l'antique mythe d'Apollon. Et un écrivain comme Edgar Poe a admirablement montré que le récit fantastique

vivait de cette puissance-là, de la tentative d'un auteur apparemment absent pour posséder le lecteur. Les récits fantastiques de l'époque romantique nous donnent à lire ce retrait. Il n'est même pas sûr que les récits à la troisième personne fassent exception à cet égard. Mais en le donnant à lire ne montrent-ils pas cette absence même ?

(1. Le retrait progressif)

Le procédé du « manuscrit trouvé » est fréquent dans la littérature fantastique du début du XIX^{e} siècle. L'exemple le plus immédiat est le *Manuscrit trouvé à Sarra-gosse* de Jan Potocki. C'est aussi l'un des plus frappants par les différents biais que fait apparaître l'Avertissement : l'auteur se déguise sous les traits d'un officier français de l'armée espagnole, le « roman bizarre » doit être traduit de l'espagnol par le capitaine qui le tient prisonnier, et il est attribué à un ultime narrateur fictif, son auteur proprement dit, qui est censé être l'un des aïeux du capitaine.

Dans *Les Élixirs du Diable,* Hoffmann a mis en œuvre le même procédé. Il l'a fait aussi avec un grand raffinement et une complexité d'un autre type. Simple « éditeur » dans l'Avertissement, il remet entre les mains de son lecteur un livre tiré des papiers du frère Médard, tel qu'ils les a découverts et lus au cloître des capucins de B. Mais Médard lui-même a eu une expérience analogue quand, dans un couvent italien où il était réfugié, il trouva le parchemin du vieux peintre son ancêtre. Hoffmann donne donc d'autant plus à lire le retrait de l'auteur qu'il le met en abyme. Mais il en obtient un effet qui est proprement fantastique, puisque – et il le note lui-même (p. 272) – le parchemin du vieux peintre contient déjà à l'avance l'histoire de Médard.

Gogol n'a pas recours d'une manière voyante à ce type de présentation dans le *Journal d'un fou.* Il ne nous dit pas où il a trouvé ce journal, car il sait qu'il est inutile de faire comprendre – en affirmant le contraire – qu'il est né de sa propre imagination, et peut-être de lui-même.

(2. Le narrateur neutre)

Un peu moins fréquent que l'usage de la première personne, l'usage de la troisième personne reste cependant courant dans le récit fantastique à l'époque romantique. Jacques Finné en a fait un relevé très suggestif. Jean Bellemin-Noël a étudié le cas, dans certains récits de Gautier (*Avatar* et *Le Chevalier double* le confirment), de ce qu'il appelle le narrateur neutre. Aucun narrateur n'est mis en scène explicitement, même par allusion. C'est alors, par définition, l'auteur qui sans le dire s'octroie la position du narrateur. « Du même coup, écrit Bellemin-Noël, les choses deviennent plus complexes, car celui qui prend en charge le récit risque de ne pas être suffisamment caractérisé ; la spécificité du phénomène de "relais" tend à disparaître, et avec elle la spécificité du fantastique à l'intérieur du romanesque. » Cette spécificité, selon lui, serait la manière qu'a le lecteur de *participer* à l'histoire du héros qui la vit. Mais on peut se demander si cet effacement volontaire du narrateur ne met pas en valeur le personnage qui requiert d'autant plus l'attention et la sympathie du lecteur.

(3. Le délégué au surnaturel)

Plus troublant est peut-être le fait que ce procédé du regard oblique soit d'abord un procédé réaliste, particulièrement utilisé dans la satire. À cet égard le dialogue et la correspondance des chiennes, dans le *Journal d'un fou*, est dans la tradition du *Dialogue des chiens* de Cervantes : c'est l'exercice d'un regard étranger sur une réalité qui est ainsi comme radiographiée (l'importance du ruban, par exemple).

Ce procédé satirique est tout aussi bien un procédé fantastique utilisé par Hoffmann dans les *Conversations avec le chien Berganza* et *Le Chat Murr.* Et, plus généralement, la métamorphose animale a cette double vocation littéraire. L'animal peut voir ce que l'homme ne peut pas voir, il voit « l'Ouvert » comme le dira Rilke dans les *Elégies de Duino.*

Est-ce, comme le pense Tournier, parce que le fantastique se situe au terme d'une exagération du réalisme même, conduisant à ce renversement qu'analyse Sartre et qui serait la caractéristique du fantastique moderne ? On peut penser aussi que l'auteur délègue l'autre (l'âne chez Apulée, Raymond chez Lewis) à la découverte d'une réalité surnaturelle dont

l'accès lui est refusé. Ou plutôt qu'il est obligé de s'exprimer à travers l'autre pour ne pas s'enfermer dans le fantastique pur.

(Transition)

S'il donne à lire son retrait, et parfois d'une manière appuyée, c'est pour établir la marge qui est nécessaire entre le fantasmatique et le fantastique proprement dit.

II. L'EXPRESSION DIRECTE DE LA FOLIE DU PERSONNAGE

(Préambule)

En laissant « libre cours » au discours du personnage-narrateur, l'auteur lui en laisse aussi apparemment la responsabilité. Ce n'est pas lui, c'est son personnage qui cherche à convaincre le lecteur. Mais on peut s'étonner de voir que Tournier semble faire de ce discours, comme nécessairement, un discours de la folie.

(1. Présence de la folie)

Il est un fait qu'on ne peut pas éluder : l'histoire de la libération des fous (voir Michel Foucault) est contemporaine de l'histoire de la libération de la folie en littérature. Folie des poètes (Hölderlin, John Clare, Nerval), représentation de la folie dans le récit, et plus particulièrement dans le récit fantastique. Élargissant encore le panorama historique, Bellemin-Noël écrit que « rien n'interdit de définir la littérature fantastique comme celle où se marque l'émergence de la question de l'inconscient. [...] Historiquement, cela correspond à la période qui va de la rupture romantique à l'élargissement de la coupure freudienne ». Le *double* pourrait alors correspondre à cette découverte de *l'autre* en *moi.* L'autre voix qu'entend Hermogène en lui, l'autre voix qu'entend aussi Médard (au moment de la chute de Victorin dans l'abîme) est commune au fou (Hermogène) et au personnage-narrateur (Médard) qu'on est alors en droit de soupçonner de folie.

(2. La menace de l'allégorique)

Cette présentation a pourtant un inconvénient. Elle donne à penser qu'en multipliant les personnages de fous et en les laissant parler, le récit fantastique cherche une fois de plus à imposer sa propre image. Comme la mise en abyme du manuscrit trouvé permettait à Hoffmann de signaler et de signifier le nécessaire retrait de l'auteur, la mise en scène romanesque du fou dirait l'ambition qu'a le récit fantastique de donner accès au discours de l'autre. Allégorique, il le serait alors doublement : parce qu'il dévoile l'autre, parce qu'il en fait son emblème. Le moins fou des *Élixirs* serait à la fois une figure de la bestialité de Médard, des forces mauvaises qu'il charrie dans son sang, et une image du livre qui explore l'inconnu. En se retirant, l'auteur ne ferait que mieux affirmer son intention de créer une littérature de l'inconscient. Mais si son intention devient trop voyante, l'effet fantastique s'affaiblit.

(3. La menace du fantasmatique)

Imaginons un instant que le retrait aille jusqu'à l'absence, ce qui se produit par exemple dans le *Journal d'un fou.* La folie semble alors ne devoir être rapportée qu'au personnage, à Poprichtchine. En le présentant par le titre même du récit comme fou, l'auteur ne nous met-il pas sous les yeux une analyse clinique que le lecteur regardera avec la même distance que lui ? Peut-il adhérer au complexe de persécution de Poprichtchine, peut-il partager ses tendances masochistes, peut-il entendre les chiennes et être mêlé à son fantasme de royauté ? La progression même que ménage Gogol dans son récit est progrès de la maladie. Et si logique il y a ici, elle est moins celle d'une « folie raisonneuse et systématique » (qu'on peut saisir dans les sophismes du fou) que celle du processus même de la maladie. En voulant éviter de se murer dans ses propres fantasmes, et en mettant à distance ceux de son personnage, Gogol ne peut empêcher que cet univers ne soit un monde clos. Poprichtchine ne nous donne pas véritablement accès au surnaturel. Tout au plus soupçonne-t-il la présence du diable derrière les femmes. Et si monstre il y a, il n'est autre que la ville elle-même.

(Transition)

Cette puissance mauvaise de Pétersbourg, il est vrai, n'apparaît pas seulement à la faveur de la superposition des fantasmes de Poprichtchine (la royauté) et de sa situation réelle (l'asile). Elle est présente tout aussi bien dans les récits à la troisième personne du recueil de Gogol. Ce va-et-vient du *« je »* au « il », favorisant la conjonction du réalisme et du fantastique, favorise aussi l'émergence du fantastique dans le réalisme.

III. LE LECTEUR ET L'AMBIGUÏTÉ

(Préambule)

À dire vrai, quel est le critère de la folie ? Les paysans, le chirurgien croient que Raymond de la Cisternas est en état de délire. Lui-même prétend pourtant avoir vu le spectre de la Nonne sanglante. Médard veut être un non-fou parmi les fous : et cependant il est enfermé à l'asile, comme son double Victorin et comme son autre double Pietro Belcampo. Est-il fou ? N'est-il pas fou ? Telle est l'alternative devant laquelle se trouve placé le lecteur de ces récits fantastiques. Il est donc moins pris « de plein fouet » par le discours torrentiel du personnage-narrateur, comme le dit Tournier, que placé dans une situation d'écartèlement. C'est cette situation, peut-être, qui véritablement, « donne toutes ses chances au fantastique ».

(1. Du côté du personnage)

Pour certains théoriciens du récit fantastique, l'auteur cherche à faire coïncider le « je » du personnage-narrateur et le « je » du lecteur. Plusieurs difficultés apparaissent :

– Le récit à la première personne a lui-même plusieurs modalités. S'il est fait au passé (celui de Raymond, par exemple), ce *« je »* devient un *« je/il »* (Finné) : c'est le moi ancien du narrateur, qui s'en est lui-même comme éloigné et qui, lui aussi, peut regarder « de biais ». S'il est fait au présent, ce « *je/je »* entraîne plus du côté d'un fantasmatique clos que du fantastique proprement dit.

– Dans le cas du « *je/il »,* et même quelquefois dans le cas du « *je/je* », le personnage-narrateur en sait plus que le lecteur.

– Si ce narrateur-personnage est fou, il faudrait que le lecteur le perçoive comme non fou. L'effet fantastique est possible dans l'épisode de la Nonne sanglante, si le lecteur est enclin à épouser le point de vue de Raymond plutôt que celui du chirurgien, ou celui de Médard plutôt que celui de l'ecclésiastique de l'asile des fous. La première personne entraîne, c'est vrai ; mais une résistance naît du fait même qu'elle n'est qu'une première personne : un point de vue singulier qui n'a d'autre garant que lui-même.

(2. Du côté de l'auteur)

L'auteur ne manque pas de laisser des points de résistance. Lewis fait observer la coïncidence qui existe entre les apparitions de la Nonne sanglante et la maladie de Raymond. Hoffmann note, dans la préface de l'éditeur, que la vie de Médard eut quelque chose d'« insensé ».

Quand il va jusqu'à présenter son personnage comme fou (c'est la cas de Gogol dans le *Journal d'un fou*) l'auteur fait que la résistance l'emporte. Ici le lecteur, prévenu, ne peut adhérer à la hantise qu'exerce sur Poprichtchine la figure du diable. Le fantastique est alors réduit par la folie même du personnage-narrateur.

Quand au contraire il ajoute au personnage-narrateur d'autres relais narratifs, l'auteur augmente la force de conviction. Si, dans *Le Moine,* nous ne connaissons que par Raymond le témoignage positif de Théodore ou de l'incrédule Agnès elle-même, dans *Les Élixirs du Diable* le Père Spiridion confirme, par son épilogue à des cahiers qu'il n'a pas lus, certains des faits les plus étonnants du récit fantastique (la voix du petit frère, l'apparition du vieux peintre, le parfum de roses).

(3. La nécessaire hésitation)

Cela ne signifie pas pour autant que le doute ne soit plus permis. L'effet fantastique n'est possible que si l'hésitation est maintenue ; et l'hésitation ne peut être entretenue que par l'auteur. Dans *Le Moine* Raymond n'est qu'un narrateur secondaire dans un récit intégré. Dans les *Élixirs* Hoffmann prend soin lui-même d'annoncer que les étranges visions du moine sont « bien davantage que le jeu déréglé d'une imagination en délire » (c'est reconnaître que ce délire existe, mais qu'il y a autre chose et plus que lui).

Cette hésitation peut être ménagée tout aussi bien dans un récit à la troisième personne (dans la dernière partie du *Manteau*, par exemple).

CONCLUSION

(Résumé des conclusions partielles)

Il y aurait une puissance apparente : celle du personnage-narrateur : une puissance réelle ; celle de l'auteur. Le texte de Tournier a le mérite de nous le rappeler. Et il le fait en accentuant les contrastes, en dramatisant la situation : le narrateur-personnage délire, l'auteur se cache. Mais ce délire prend les apparences de la raison, et le retrait a pour fin les délices du voyeur.

(Conclusion générale)

c'est peut-être le lecteur qui fait les frais de cette présentation excessive. Le voilà pris dans le tourbillon du discours du narrateur-personnage, entraîné vers lui. Le récit fantastique ne l'abandonne pas de cette manière. Il cherche moins à le convaincre qu'à faire miroiter des possibilités de conviction. Et cela tout en multipliant les résistances : c'est pourquoi le récit à la troisième personne reste possible ; c'est pourquoi la folie elle-même, explicite ou supposée, peut faire obstacle à une adhésion naïve qui ruinerait l'effet fantastique.

(Orientation générale)

Le récit fantastique se présente moins comme un flux que comme un jeu subtil avec un lecteur qui, en définitive, en reste bien le maître.

IX – LA REPRÉSENTATION DE L'AMOUR-PASSION AU THÉÂTRE

Le programme était organisé autour de trois œuvres : Shakespeare, *Romeo and Juliet* (premier Quarto. 1597), Wagner, *Tristan und Isolde*

(première représentation à Munich le 10 juin 1865), Claudel, *Partage de midi* (première version, 1906). Les éditions utilisées étaient, *pour Roméo et Juliette,* la volume bilingue des éditions Aubier, 1961, traduction de Maurice Pollet ; pour *Tristan et Isolde,* le volume bilingue des éditions Aubier-Flammarion, 1974, traduction de Jean d'Arièges ; pour *Partage de midi,* le volume de la collection « Folio », n° 245. Mais pour cette dernière pièce s'impose désormais l'édition critique établie par Gérald Antoine, « Folio-Théâtre », n° 17, 1994.

« La passion, écrit Paul Veyne, est pour les modernes une des expériences les plus hautes qu'un homme puisse faire parce qu'elle est une des plus intenses et que l'intensité est la valeur la plus élevée de la vie et de l'art » *(L'Élégie érotique romaine,* éd. du Seuil, 1983, p. 204). La *vie* et l*'art :* se pose donc d'abord un problème de transposition, l'art n'étant qu'une *mimèsis* de la vie. La réflexion se trouvera inévitablement orientée à un certain moment de l'étude de la question vers le rapport entre la vie des trois auteurs et leur théâtre, entre leur expérience personnelle de l'amour-passion et la représentation qu'ils en donnent dans *Roméo et Juliette,* dans *Tristan et Isolde* et dans *Partage de midi.* On n'évitera ni le couple Richard Wagner-Mathilde Wesendonck, ni la liaison entre Paul Claudel et Rosalie Vetch, pudiquement nommés « Mesa et Ysé » dans les biographies et les ouvrages critiques, comme si la *mimèsis* finissait par recouvrir ce qu'elle imite. Pour *Roméo et Juliette,* c'est plus embarrassant tant nous en sommes réduits à des conjectures sur ce qu'a pu être la vie amoureuse de Shakespeare, même si les *Sonnets* passent pour nous en donner la clef. La représentation théâtrale, dans ce cas, n'imite pas une expérience individuelle de l'amour-passion ; elle ne la voile pas davantage ; elle se substitue à elle, et elle en tient lieu.

La représentation de l'amour-passion au théâtre est inséparable de la représentation qu'on se fait de la passion. Si les livres de Denis de Rougemont ont un intérêt, c'est bien d'abord celui-là : de mettre en valeur l'emprise sur notre représentation de l'amour d'un mythe de l'amour occidental qui est assimilé par l'essayiste suisse au mythe de Tristan. *L'Amour et l'Occident* (1939), avant d'être une thèse sur les origines de la représentation occidentale de l'amour-passion, est une critique de cette représentation. Ce serait, si l'on veut, une Critique de la passion impure.

Cette passion impure imprègne et même suscite des œuvres littéraires, dramatiques, cinématographiques. Si Shakespeare, selon Louis Gillet (*Shakespeare,* Grasset, 1931, p. 121), échappe à l'existence bourgeoise, Wagner y plonge ses racines vivantes : Theodor Adorno le lui a reproché ; Claudel lui-même, quand il le brûle après l'avoir aimé (« Le Poison wagnérien », publié dans *Le Figaro* le 26 mars 1938), donne une image caricaturalement bourgeoise de la représentation de l'amour-passion dans *Tristan et Isolde,* réduisant le drame wagnérien à une « pièce à trois personnages » du Second Empire, dont « le Cocu ! M. Wesendonck en personne ». Quand lui-même écrivait *Partage de midi* en 1905, sa démarche était inverse : il s'agissait pour lui d'élever sa représentation théâtrale de l'amour-passion au-dessus de la représentation théâtrale de l'amour-passion dans le théâtre bourgeois.

Il se passe ceci d'étrange : l'œuvre théâtrale, qui apparaissait comme le réceptacle d'une certaine représentation de l'amour-passion, peut être considérée tout aussi bien comme l'origine de cette représentation. Paul Veyne note très justement que l'amour est une création culturelle, et que la manière de représenter l'amour influe sur la manière de vivre l'amour et de faire l'amour. Notre représentation de l'amour-passion est tributaire de *Roméo et Juliette,* « symbole total de l'amour romanesque et persécuté » (Henry Fluchère), de *Tristan et Isolde,* même s'ils semblent aller au-delà des limites de l'amour humain, et même de Mesa et Ysé, revivant profondément l'aventure de la naissance de l'homme et de la femme dans une seconde naissance.

Sujet :

> « Ses personnages [sont] plus qu'humains, ils sont des passions incarnées » : cette remarque d'un critique à propos de Wagner et de *Tristan et Isolde* vous semble-t-elle valoir en général pour la représentation de l'amour-passion au théâtre ?

IX. 1. Remarques préliminaires

On ne donne généralement le nom du critique cité, et encore pas toujours, que s'il s'agit d'un écrivain connu. Or ce n'est pas le cas ici. Le texte à commenter est emprunté à la préface écrite par Marcel Doisy pour l'édition de *Tristan et Isolde* aux éditions Aubier-Flammarion. Elle n'est pas d'un adversaire de Wagner. On pourrait se poser la question, parce que ce jugement peut être considéré à la fois comme laudatif (valeur symbolique de Tristan et Isolde, leur dimension mythique) ou comme dépréciatif (ce ne sont pas des personnages de théâtre vivants, humains).

Derrière cette ambiguïté, on peut essayer de découvrir une contradiction qui permettra de poser le problème en termes plus rigoureux. Le critique juge les personnages « plus qu'humains » (l'expression a comme un relent de Nietzsche), et pourtant il voit les passions « incarnées » (chair qui est bien celle de l'homme). D'autre part, et surtout, il a l'air de croire à une passion pure. abstraite, transcendante, qui pourrait exister en dehors de la chair ; alors que la passion est plus probablement une manière pour l'homme d'être et d'aller au bout de lui-même. En d'autres termes, le critique semble avoir de ce théâtre une conception dualiste sur laquelle il conviendra de revenir en considérant plutôt que le théâtre, comme l'homme, se fait.

IX. 2. Développement

INTRODUCTION

(Préambule)

Le statut du personnage de théâtre est ambigu. On lui cherche un modèle humain, et pourtant il semble porteur d'une vérité plus haute. Tristan peut représenter Wagner, et Isolde Mathilde Wesendonck. Mais une semblable identification se révèle vite fragile, et ce que nous cherchons en eux, comme en Roméo et Juliette. comme en Mesa et Ysé, c'est un absolu de l'amour.

(Exposé du sujet et position du problème)

On conçoit dès lors qu'un critique ait pu écrire, à propos de Wagner et de *Tristan et Isolde :* « Ses personnages sont plus qu'humains, ils sont des passions incarnées. » Laudatif ou dépréciatif, un semblable jugement n'est possible que dans une conception dualiste du théâtre. Mais est-il possible de séparer les personnages de leurs passions, d'isoler de la représentation théâtrale une « idée » de l'amour-passion à l'état pur ?

(Annonce du plan)

La diversité du spectacle ne peut sans doute pas cacher des constantes, et on est tenté de rattacher ces constantes à une transcendance. Mais il n'est pas sûr que la tension qui en résulte pour le personnage se situe en dehors de l'humain.

I. DIVERSITÉ

(Préambule)

Prenons un instant, et comme par jeu, la citation proposée au pied de la lettre. Elle supposerait que tous les représentants de l'amour-passion au théâtre se ressemblent quand ils ne font qu'incarner l'amour-passion. Roméo et Juliette. Tristan et Isolde. Mesa et Ysé seraient coulés dans le même moule – celui des statues d'or commandées par Montaigu et par Capulet. Or les pièces étudiées font apparaître au contraire une belle diversité : l'enracinement historique et social ne peut être éludé : les personnages sont des êtres humains qui ne se laissent pas réduire à l'amour-passion ; enfin l'amour-passion même, et la façon dont ils le vivent, les fait apparaître comme des êtres en devenir.

(1. L'enracinement historique et social)

Tristan et Isolde, Roméo et Juliette renvoient à une histoire lointaine, écoutée, comme le dit Victor Hugo, aux portes de la légende. *Partage de midi* présente au contraire des faits contemporains du séjour de Claudel en Chine : la révolte des indigènes, au III^{e} Acte, ne peut être que la révolte des Boxers. La distance dans l'espace tient-elle lieu d'éloignement dans le

temps, comme le souhaitait Racine ? Toujours est-il que Mesa et Ysé peuvent faire figure, comme les précédents, d'amants exemplaires.

L'enracinement historique et social est inévitablement plus sensible dans le drame de Claudel, qui n'a pas éliminé toutes les exigences du réalisme théâtral cher à la fin du XIX^{e} siècle. Chacun des personnages, même Ysé, correspond à une situation précise dans la société coloniale évoquée par Claudel, qui la connaît bien. Ressuscitant, sans aucun souci de réalisme, la société médiévale, Shakespeare et Wagner affectaient aussi une condition sociale à leurs héros : fils et fille de grande famille à Vérone, Roméo et Juliette connaissent les devoirs de leur rang, pour l'un la défense du clan, pour l'autre un noble mariage. Tristan, même proche du roi Marke, reste le vassal désireux d'augmenter ses mérites, et Isolde devrait être honorée de devenir la reine de Cornouailles.

Mais ce qui frappe précisément, c'est la distance qui se crée entre la situation de ces personnages et eux-mêmes. Roméo envierait le valet, ou la mouche qui vit près de Juliette. Tristan et Isolde repoussent la vaine pompe du jour. Ysé abandonne son foyer, et Mesa, même s'il utilise le privilège de la passe, semble avoir oublié à l'acte III qu'il est commissaire aux douanes. Tout se déroule comme si la place était libérée pour l'amour-passion...

(2. Des êtres aux préoccupations multiples)

Ces êtres sont en eux-mêmes trop riches pour que cette place se libère aussi facilement. Roméo a souci de sa réputation, de « l'acier de sa valeur » ; de plus, il a des amis : deux raisons qui le poussent à venger Mercutio et à croiser le fer avec Tybalt, même si ce dernier est le cousin de Juliette. Tristan, avant de boire le philtre, cherche à respecter scrupuleusement « l'usage » en gardant ses distances à l'égard de la fiancée du roi, et il avouera à la fin de l'acte II qu'en conquérant Isolde pour son oncle, il a voulu, à l'instigation de Mélot, « augment[er] son honneur et [s]a gloire ».

Mesa apparaît dès l'abord comme essentiellement préoccupé de Dieu. « Je ne puis m'en débarrasser », confie-t-il à Ysé à l'acte I, et il n'attend encore que Lui seul. Ces préoccupations peuvent-elles se trouver soudain abolies pour laisser place à l'amour-passion ? Roméo, le plus impulsif, le

plus jeune aussi, ne conçoit plus la vie éloigné de Juliette et, s'il est obligé d'obtempérer à l'ordre d'exil, il se rend compte plus que jamais à Mantoue que « la passion souveraine règne sur [s]on cœur ».

Tristan, au cœur même de l'exaltation amoureuse, conserve une image plus forte, celle du merveilleux royaume de la mort, lié à la figure de sa mère, et qui est le « vrai pays » auquel il aspire. Quant à Mesa, le souci de Dieu ne le quitte pas, même dans la faute : c'est pourquoi Ysé le quitte. « Je ne le possédais pas », explique-t-elle à Amalric, « et quelque chose en lui d'étranger/Impossible » demeurait en lui. S'il revient à l'acte III, ce n'est pas davantage pour se donner sans condition, mais il n'a pas renoncé à concilier les deux passions.

(3. Des êtres en devenir)

L'amour-passion ne constitue donc pas une situation entièrement nouvelle et stable. En très peu de temps Roméo et Juliette, ces fruits verts, mûrissent. Roméo passe d'une expérience toute cérébrale de la passion (son amour pour Rosaline) à une passion vraiment incarnée, vécue à la fois dans l'extase et dans la souffrance. Juliette sait qu'on ne passe pas facilement d'un « amour tout neuf » à l'« amour vrai » (III, 2) ; il y faut au moins le secours de la nuit initiatique. D'amoureux impatients les deux jeunes gens deviennent deux époux qu'il est non seulement cruel, mais injuste de séparer.

Isolde (et sans doute à un moindre degré Tristan) passent d'un amour retenu à une passion flamboyante. Mais, même après le philtre, ils vivent l'amour dramatiquement, sur le mode du devenir. Non seulement ils sont soumis aux contingences (la prudence qui leur est imposée à la Cour, la séparation après la blessure), mais encore leur passion leur apparaît tantôt comme une grâce, tantôt comme un fardeau : elle est la nuit désirée, mais elle est peut-être aussi la dernière illusion du jour. Le grand duo de l'acte II est à lui seul révélateur de ces modulations. Le changement qui est intervenu en Mesa dès la fin de l'acte III – et qui est remarqué par Amalric – ne fait ensuite que s'accentuer : le « profond dérangement » vécu à l'acte II entre à l'acte III dans un dessein providentiel respectueusement accepté, même s'il aboutit à une longue et peut-être à une pénible séparation.

(Conclusion partielle et transition)

Rien de moins figé, de moins monolithique que ces personnages. Tributaires d'une situation, ils refusent de se confondre avec elle. Porteurs de diverses préoccupations, ils devront les concilier avec leur préoccupation nouvelle, leur passion. Mais cette passion elle-même, ils la vivent dramatiquement, comme si elle se modifiait en même temps qu'eux. Dans ces conditions, est-il possible de la concevoir comme une entité ?

II. TRANSCENDANCE

(Préambule)

« Quoiqu'en soi vivants et individuels, ils représentent uniquement la puissance qui a poussé ces caractères déterminés à s'identifier avec quelque côté particulier du fond substantiel de la vie » : cette remarque de Hegel à propos des personnages tragiques semble trouver une formulation nouvelle, et plus particulière, dans la citation à commenter. Cette citation est marquée par l'idéalisme, par un dualisme de l'esprit (la passion) et de la chair (l'incarnation). Les personnages de Wagner, les représentants de l'amour-passion au théâtre incarneraient pour nous, pendant la durée de la crise dramatique, une puissance supérieure conçue comme une transcendance. Les pièces étudiées sont des tragédies, et une transcendance assurément y est à l'œuvre, mais il n'est pas sûr qu'elle se confonde toujours avec l'amour-passion.

(1. Une possession par l'amour)

Plus brutalement que les deux autres dramaturges. Wagner a fait de Tristan et d'Isolde la proie d'une force qui les domine entièrement : le philtre d'amour. La modification est décrite dans une didascalie de la scène 5 de l'acte I, l'amour est vécu comme un détachement du reste du monde, mais il peut être vécu aussi comme une tyrannie : Tristan blessé jettera l'anathème sur le « philtre effroyable » qui, « du cœur au cerveau » l'a « investi avec fureur ».

Roméo se rend compte aussi d'une modification qui l'étonne lui-même : le centre de gravité du monde n'est plus le même ; il serait prêt à changer de nom s'il le fallait. Il lui arrive aussi, dans le registre opposé, de s'emporter contre cet amour qui l'a efféminé (III, 1).

Au début de l'acte II de *Partage de midi* Mesa emploie une image qui est encore plus forte : il est « frappé de paralysie » et, en spectateur, il est prêt à assister à un jeu effrayant – comment il va jouer son âme. Réinterprétant son aventure à la fin de l'acte III, il sera tenté de dire : « C'est *l'amour* qui a tout fait. » Mais la manière dont le mot est souligné dans le texte, la nuance d'ironie avec laquelle il doit être dit prouvent qu'à ce moment-là Mesa sait fort bien qu'il n'en est rien, et qu'une autre transcendance, portant un autre nom, a pu intervenir.

(2. D'autres transcendances)

Car il est d'autres transcendances, et dans chacune des trois pièces. Dans *Roméo et Juliette,* plutôt que la facétieuse reine Mab, qui n'apparaît qu'épisodiquement dans une tirade de Mercutio, c'est le destin représenté par l'image élisabéthaine des étoiles. Ce destin est venu se mettre en travers du bonheur de Roméo et de Juliette : le jeune homme peut dénoncer les étoiles ou même les défier (V, 1), comme s'il était, en face d'elles, le chevalier de l'amour.

Dans *Tristan et Isolde,* les deux protagonistes ont entendu un autre appel, celui de la mort. C'est pourquoi (et pas seulement par dépit amoureux ou par blessure d'amour-propre) Isolde a tendu à Tristan le *Todestrank* au moment de l'arrivée en Cornouailles. Et c'est pourquoi aussi Tristan a accepté de le boire, subissant le mirage de ce pays de la mort auquel, depuis sa naissance, il aspire.

Dans *Partage de midi,* ce Dieu qui s'est tu ne cesse d'être là. Mesa le sait bien, et peu à peu Ysé en prend conscience grâce à lui. Seul Amalric peut se montrer sceptique sur « ce Dieu qui nous regarde ». Son regard pèse de plus en plus lourd et, comme dans chacune de ses pièces, Claudel cherche à nous faire voir par ce regard-là.

(3. La conciliation)

Le personnage ne sera-t-il alors qu'un « chevalet » (l'image se trouve dans le texte de Claudel) où ces différentes forces s'affrontent et s'emploient à le torturer en le tiraillant en des sens différents ? Dans la pièce de Shakespeare, l'amour, que nous avons tendance à mythifier, n'aura peut-être été qu'un instrument de l'ordre social – une préoccupation essentielle pour le dramaturge élisabéthain. Dans *Partage de midi* il a été un instrument pénitentiel entre les mains de Dieu. Dans *Tristan et Isolde* le *Liebestrank* apparaît comme un autre mode du *Todestrank.* Tristan a développé ce sophisme dans l'hymne par lequel il célèbre le « philtre » (sans préciser lequel) à l'acte II. Isolde a compris que Frau Minne est la déesse de la vie et de la mort. Les personnages wagnériens deviennent dès lors la passion de la mort incarnée, passion d'abord contrariée par l'amour puis triomphant grâce à lui.

(Conclusion partielle et transition)

Comme la citation à commenter, les pièces étudiées peuvent sembler marquées par le dualisme. Mais on aurait tort de faire de la passion la seule transcendance. Dans un conflit de forces puissantes, l'amour finit par apparaître comme subordonné. Est-ce à dire que les personnages soient purement passifs ou qu'ils se trouvent élevés vers une condition qui dépasse celle de la simple humanité ?

III. DOMAINE DE L'HOMME

(Préambule)

Amalric dans *Partage de midi* représente le destin des quatre personnages du drame comme « tricoté » par eux-mêmes. L'image est familière, même si elle reprend le motif mythique du fil des Parques. Elle rappelle aussi qu'une pièce de théâtre est tissée de ces fils qui correspondent à chacun des personnages. Les considérer comme « des passions incarnées », c'est les déshumaniser. Les considérer comme « plus qu'humains », c'est, si l'on peut dire, les « surhumaniser ». Mais vivre la passion, c'est peut-être aller jusqu'au bout de l'humain.

(1. Déshumanisation)

La scène 3 de l'acte II de *Tristan et Isolde* peut donner l'impression qu'en face d'un roi Marke profondément et douloureusement humain, Tristan, malgré un regard de compassion, et Isolde, qui fixe Tristan avec une ardeur passionnée, ont perdu toute humanité et se dirigent vers « un pays étranger », qui serait étranger à l'homme et au monde. En fait, cette déshumanisation s'explique avant tout par une passion de la mort, et Tristan d'ailleurs se laisse blesser par Mélot.

Juliette peut sembler aussi inhumaine quand elle accepte le scénario imaginé par Frère Laurent : elle va plonger dans le deuil sa famille entière, sans imaginer un seul instant qu'elle puisse plonger dans le deuil Roméo lui-même. La déshumanisation ne vient pas ici d'une façon de vivre la passion amoureuse jusqu'à un point extrême, mais d'une façon de se mettre entre parenthèses de l'humanité pour ruser avec les obstacles.

Inhumaine, Ysé l'est à sa manière, qui est plus banale : elle laisse aller son mari à l'aventure et à la mort, elle abandonne ses enfants, et elle finit d'ailleurs par se le reprocher. La manière dont Mesa accueille la mort de leur enfant et dont elle-même bientôt s'en détourne a quelque chose de choquant. Ces deuils, ces souffrances semblent pour eux de peu de prix auprès de leur passion.

(Surhumanisation)

Sont-ils pour cela plus grands, et méritent-ils le nom de héros qu'on donne si volontiers aux personnages de théâtre ? La fausse mort de Juliette suppose, il est vrai, un courage peu commun, et Roméo, venant la rejoindre dans le tombeau, s'expose avec témérité à une mort qu'il n'a jamais crainte et qu'il n'a plus de raison de craindre. Dès le moment où il avait franchi le mur pour parler à Juliette, le jeune homme avait fait preuve de son mépris des limites de la condition humaine. Tristan, le vainqueur de Morold. était déjà un héros sans peur et sans reproche. L'adultère pourrait ternir son prestige, mais la blessure que lui fait Mélot le fait accéder d'une autre manière à la surhumanité : c'est, comme dans l'épopée, une véritable descente au pays de la mort, une initiation au terme de laquelle il est prêt à tout renier de la vie humaine, même le désir amoureux. La venue de Mesa

dans la maison minée, le retour d'Ysé sont encore des actes de courage, et il y a quelque chose de grandiose dans la manière dont ils affrontent la mort. C'est comme une transfiguration anticipée.

(3. Au bout de l'humain)

Pourtant on ne saurait oublier que la passion est d'abord et avant tout *humaine.* C'est pourquoi une expression comme « passion incarnée » peut être considérée comme dépourvue de sens. C'est pourquoi également il est injuste de reprocher à ces personnages d'être « plus qu'humains ». Des circonstances exceptionnelles leur permettent de vivre avec une intensité elle aussi exceptionnelle l'amour, qui reste l'amour humain.

CONCLUSION

(Reprise des conclusions partielles)

Même si Roméo et Juliette, Tristan et Isolde et, à un moindre dégré, Mesa et Ysé font figure pour nous d'amants exemplaires, on ne peut pas faire d'eux de purs symboles. Ils sont trop complexes, soumis à des forces trop diverses, et finalement trop humains pour cela.

(Conclusion générale)

La formule à commenter est donc dangereusement simplificatrice. Elle n'est acceptable que si l'on met l'accent sur l'incarnation, qui est une manière de vivre la passion amoureuse dans sa chair, mais aussi de la représenter, au théâtre, dans des êtres de chair.

(Élargissement du sujet)

Peut-être est-ce le spectateur qui a besoin de cette distance. Dans son livre sur *Shakespeare dramaturge élisabéthain,* Henry Fluchère faisait, à propos de John Ford, une remarque qui va dans le même sens que la citation à commenter : « Le spectateur ne s'intéresse à ses personnages que s'il les abstrait comme des figures idéales, qui transcendent l'humanité commune

pour devenir objet de contemplation et de satisfaction esthétique. » Mais cette mise à distance n'exclut pas l'identification profonde, le spectateur pratiquant, à la suite du dramaturge, ce que Wagner a appelé « l'art de la transition » dans sa lettre à Mathilde Wesendonck du 29 octobre 1859. Cet art de la transition, il le revendiquait bien plus qu'une représentation « plus qu'humain[e] ».

X – LE ROMAN DÉCADENT

L'expression est ambiguë. Elle n'est qu'une des dénominations possibles pour une question qui revient souvent dans les programmes, assorties des trois livres parallèles qui seront ici encore une fois retenus

– Joris-Karl Huysmans, *À rebours,* Charpentier, 1884, nouvelle édition avec la préface, Les Cent Bibliophiles, 1903, plusieurs éditions modernes dont la meilleure est celle de Marc Fumaroli, Gallimard, collection « Folio », n° 818, 1977.

– Gabriele D'Annunzio, *Il Piacere,* 1889, réédition Mondadori, établie par Giansiro Ferrata, 1974 ; *L'Enfant de volupté,* traduction française de Georges Hérelle revue et complétée par Pierre de Montera, Calmann-Lévy, 1971, réédition Le Livre de poche n° 7357, 1991, avec une postface de Francis Claudon.

– Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray,* 1890 (première version), 1891 (deuxième version), diverses rééditions modernes dont Penguin ; *Le Portrait de Dorian Gray,* traduction française de Jean Gattégno, Gallimard, collection « Folio » n° 2360, ou de Richard Crevier, préface et notes de Pascal Aquien, Flammarion, G.-F, n° 764, 1995.

Le roman décadent peut être entendu comme un roman de l'époque dite « de la Décadence », à la fin du XIX^{e} siècle, celle-là même qui correspond aux dates des trois romans considérés. Il peut être le roman qui s'organise autour du personnage du décadent, Jean Floressas des Esseintes, Andrea Sperelli ou Dorian Gray. Il peut être placé dans l'histoire d'une décadence du roman.

On hésite à parler de « décadence » s'il est vrai, comme l'écrit Huysmans, comme le pense son héros et parfois son porte-parole des Esseintes, que ce « nom générique » est utilisé par « les intelligences qu'ont domestiquées les déplorables leçons ressassées dans les Sorbonnes ». « Décadentisme » ne vaut pas mieux, ou vaut moins encore, même si le *decadentismo* est bien répertorié comme mouvement dans l'histoire de la littérature italienne. En France, il y eut une polémique autour d'une épithète qu'on se lançait volontiers à la figure. Laissons à la poussière des archives la revue *Le Décadent* qui, avec son fondateur et principal rédacteur, Anatole Baju, fut très éphémère. Abandonnons aux musées des curiosités de l'histoire littéraire les écrivains bohèmes qui, un temps, se sont fait appeler « décadents ». Il appartenait aux romanciers de constituer un témoignage, plus durable et en principe plus objectif, sur ce phénomène qui suit d'assez loin la débâcle du Second Empire. Ce romanciers sont plus des romanciers de la décadence que des romanciers décadents, ou que des romanciers décadentistes.

De nombreux travaux récents ont été consacrés à cette question, au premier rang desquels on placera les livres du meilleur spécialiste, Jean de Palacio.

Sujet :

Le roman décadent est-il un roman du particulier ?

X. 1. Remarques préliminaires

Un sujet formulé de cette façon peut surprendre. On a plutôt l'habitude de sujets présentés à partir d'une citation, longue ou brève. Pourtant c'est bien là une des possibilités de l'exercice. À peu d'années de distance, on vit proposés aux candidats au concours d'entrée à l'École normale supérieure de la rue d'Ulm « Qu'est-ce qu'un roman ? » et « Qu'est-ce qu'un beau vers ? ». Il ne faut donc pas se laisser décontenancer par une question aussi abrupte, et il ne faut pas penser non plus que cette question suffit pour mettre en place le problème. Jamais peut-être réflexion préalable n'est plus nécessaire, pour dégager une problématique à partir de la question posée.

X. 2. Développement

INTRODUCTION

(Préambule)

Avant de conclure à l'existence d'un prétendu décadentisme, il serait prudent de reconnaître d'abord, à la fin du XIX^{e} siècle, l'existence de décadents, dont chacun constitue un cas particulier : Louis II de Bavière, le comte Robert de Montesquiou, le « Sâr » Péladan en sont des exemples plus ou moins illustres. Il conviendrait d'y ajouter les poètes qui, bon gré mal gré, furent alors appelés « décadents » et dont Maurice Barrès a écrit, dans la revue *Les Taches d'encre,* qu'« ils se complaisent dans le rare et poussent l'amour de l'unique jusqu'au culte du décadent ».

(Mise en place de la problématique)

Comment le roman pourrait-il échapper à la fascination exercée par ces personnages singuliers, des Esseintes dans *À rebours,* Andrea Sperelli dans *L'Enfant de volupté,* Dorian Gray dans le livre d'Oscar Wilde ? Comment le roman pourrait-il écarter la tentation poétique de l'instant qui passe et rester insensible aux prestiges du byzantin, seul refuge peut-être en des temps de décadence ? Le roman décadent semble voué à être un « roman du particulier », il veut l'être, et il croit trouver là son originalité. Or il se pourrait bien que ce soit là son illusion. Car il serait surprenant qu'il pût exister d'autres romans que des romans du particulier, même si l'objet du roman n'est pas le culte du particulier.

(Annonce du plan)

Dans ces œuvres foisonnantes, il est sans doute difficile de trouver un schéma simple qui serait, de plus, commun aux trois œuvres ou à celles qui s'y rattachent *(Monsieur de Phocas* de Jean Lorrain, par exemple). Pourtant tout semble procéder d'une volonté, d'un choix qui se trouvent dépassés par une contrainte et contredits peut-être par une vocation.

I. UN CHOIX

(Préambule)

« Faire à tout prix du neuf » : ce dont J.K. Huysmans fait en 1903 un mot d'ordre n'était pour lui en 1882, au moment de la genèse d'*À rebours,* qu'une aspiration confuse, comme pour D'Annunzio en 1889 et pour Oscar Wilde en 1890. La définition du roman nouveau, du roman décadent si l'on veut, n'est venue qu'après coup. Il s'agit dans les trois cas d'une réaction instinctive – même si ce n'est pas nécessairement à chaque fois la même réaction.

(1. Une réaction contre le roman classique)

Claude-Edmonde Magny a défini le roman classique comme celui qui « nous restitue [...] une certaine idée de l'homme, indépendante des accidents de classe et de condition » et qui, par là, veut atteindre « à l'universalité ». Il n'est alors de roman que « du cœur humain », du général donc, non du particulier. Le roman classique est un roman du type, que ce type corresponde au personnage ou au « moi » de l'auteur (Stendhal a défini son égotisme comme « [s] a façon de peindre le cœur humain »).

Des Esseintes, le personnage central d'*À rebours,* n'apprécie guère Stendhal et « se souci[e] peu des affections générales ». Si l'on cherchait un roman avant Stendhal dans sa bibliothèque, il faudrait remonter jusqu'à Rabelais, dont il n'aime pas le « grand rire », sans doute parce que « rire est le propre de l'homme ». On constate le même vide pour le roman classique dans *L'Enfant de volupté* et dans *Le Portrait de Dorian Gray.*

C'est que chacun des trois romanciers entend substituer à la présentation d'un type l'étude d'un cas individuel, la névrose de des Esseintes, véritable cas clinique, le narcissisme morbide de Dorian Gray, conséquence paradoxale de l'asservissement à autrui, la chimère d'Andrea Sperelli, qui finit par le rendre « presque fou ». D'Annunzio présente d'ailleurs la série des *Romans de la rose,* dont *Il Piacere* est le premier, comme « l'étude de certains morbides de la conscience humaine ». Ainsi s'exprime-t-il dans une lettre à son traducteur français, Georges Hérelle.

(2. Une réaction contre le roman naturaliste)

Zola n'était pas opposé à l'étude d'un cas. Il écrivait par exemple en 1868 dans la préface à la deuxième édition de *Thérèse Raquin :*

> « Qu'on relise le roman avec soin ; on verra que chaque chapitre est l'étude d'un cas curieux de physiologie. »

Mais son propos était bien aussi de nous éclairer, non plus seulement sur le cœur humain, mais sur la nature – et la nature physiologique –, de l'homme. Il voulait même envisager la Nature, s'il est vrai, comme il l'écrit dans *Le Roman expérimental,* qu'« un même déterminisme doit régir la pierre des chemins et le cerveau de l'homme », que tout est « ramené et réduit au mécanisme général de la matière ». Pour son expérimentation, le romancier naturaliste recherchera le commun, le moyen, le banal : il faut accepter « le train ordinaire de l'existence commune » (*Les Romanciers naturalistes,* 1881). *L'Assommoir,* qui devait initialement s'intituler *La Vie simple de Gervaise Macquart,* est à cet égard exemplaire. « Je me suis décidé », écrivait Zola dans une lettre du 17 septembre 1875 à son disciple Paul Alexis, « pour un tableau très large et très simple, je veux une banalité de faits extraordinaire ».

Or le romancier de la décadence préfère au banal l'exceptionnel, comme son personnage. Huysmans reprochera au naturalisme, en 1903, de « n'admet [tre] guère, en théorie du moins, l'exception », de « [se] confin[er] dans la peinture de l'existence commune », de « s'efforc(er), sous prétexte de faire vivant, de créer des êtres qui fussent aussi semblables que possible à la bonne moyenne des gens » (préface d'*À rebours,* vingt ans après). Oscar Wilde, de la même façon, considère que « l'art du romancier traite de l'exception et de l'individuel. Les gens bien pensants, qui sont par définition du type normal et donc banal, sont inintéressants du point de vue artistique. Les mal pensants constituent, du point de vue de l'art. de fascinants sujets d'étude : ils représentent la couleur, la variété, la singularité. Les gens de bien exaspèrent la raison ; les gens de peu excitent l'imagination » (Lettre à la *St. James Gazette* du 26 juin 1890). Le titre français choisi par D'Annunzio pour la version française d'*Il Piacere. L'Enfant de volupté,* doit être à lui seul l'indice d'une « distinction », grâce, dit-il à Hérelle, à « l'association insolite d'*enfant* et de *volupté* ».

Exceptionnels par la caste raréfiée à laquelle ils appartiennent en des temps de « boue démocratique », les trois personnages peuvent aussi constituer des exceptions dans leur milieu propre par leurs caractéristiques physiques (des Esseintes). par leur talent (Sperelli dès son plus jeune âge fait figure de prodige), par leur naissance (« M. Dorian Gray ne figure pas aux Livres Bleus »). Des Esseintes a commencé par rompre avec le milieu du faubourg Saint-Germain. Leur vie sexuelle n'a rien à voir avec celle des mineurs de Germinal ou des paysans de La Terre : sur un décor d'« amitiés particulières » (esquissées dans *À rebours,* voilées dans *Le Portrait de Dorian Gray*, transposées en amours sapphiques dans *L'Enfant de volupté*), se constituent des amalgames sous le signe de l'androgyne évoqué par Théophile Gautier.

(3. Une réaction contre le roman réaliste)

La place faite au mythe constitue déjà comme une mise à distance apparente du réalisme. Le particulier peut confiner au surnaturel.

Le roman réaliste, au sens le plus neutre du terme, veut rester dans l'ordre du fait. Son ambition est de se rapprocher de l'histoire. On pense à la formule des Goncourt : « Le roman depuis Balzac n'a plus rien de commun avec ce que nos pères entendaient par roman. Le roman actuel se fait avec des *documents,* racontés ou relevés d'après nature, comme l'Histoire se fait d'après des documents écrits. » Ou encore le roman réaliste veut se rapprocher des sciences de l'observation. Puisque des Esseintes prend à partie Duranty dans *À rebours,* le mieux est de se référer à la définition que ce pionnier donnait du « réalisme » dans son *Journal* :

> « Le réalisme conclut à la reproduction exacte, complète, sincère, du milieu social, de l'époque où l'on vit, parce qu'une telle direction d'études est justifiée par la raison, les besoins de l'intelligence et l'intérêt du public, et qu'elle est exempte de tout mensonge et de toute tricherie... Cette reproduction doit donc être aussi simple que possible pour être comprise de tout le monde. »

Parmi les trois auteurs considérés, on compte un adversaire déclaré du réalisme. C'est Oscar Wilde. Le texte le plus révélateur à cet égard est l'essai de 1889, *La Décadence du mensonge (The Decay of Lying),* qui sera

repris dans *Intentions*. Il y regrette que la préoccupation du réalisme, du « document », la « monstrueuse idolâtrie du fait » aient banni l'imagination, la fiction. Et il écrivait dans une lettre adressée le 30 juin 1890 au directeur du *Daily Chronicle* :

> « Mon livre est un essai sur l'art décoratif. Il réagit contre la brutalité primitive du plat réalisme. »

Gabriele D'Annunzio n'est pas éloigné d'une semblable position quand il affirme dans une lettre à Hérelle datée de la fin de février 1895 qu'il a voulu « compos[er] une œuvre de grand style de beauté pure » et quand il demande à son traducteur d'ôter « ce réaliste et horrible bec-de-gaz ».

Ainsi peut se déployer dans *L'Enfant de volupté* l'« élancement vers le fantastique et le rêve ». Dans À *rebours* sont analysés les « particuliers phénomènes », par exemple les « confus désirs de migration » dans le temps et dans l'espace, qui peuvent aller jusqu'à la descente aux enfers fantasmatique. Dans *Le Portrait de Dorian Gray* le fantastique est introduit avec la beauté inaltérée de Dorian, exception à la loi du temps et le motif du double. Le mot « particulier » apparaît de façon tout à fait explicite dans le texte, quand Wilde écrit *« a corruption of its own ».*

Le roman du particulier correspondrait alors à la définition du roman que donnait Sade dans son « Idée sur les romans », en tête des *Crimes de l'amour :* « On appelle *roman,* disait-il, l'ou*vrage fabuleux* composé d'après les plus simples aventures de la vie. » Ces simples aventures, D'Annunzio leur prête bien attention – la course, le duel dans la première partie de *L'Enfant de volupté,* et il insiste même auprès d'Hérelle sur quelques « détails » auxquels il tient et qui. « s'ils n'ont pas d'intérêt propre, ont précisément celui que leur donne le réalisme et l'exactitude avec laquelle ils sont rendus ». Il arrive donc que D'Annunzio parle au nom du réalisme, que Wilde n'ait que sarcasmes pour le romanesque *(romance)* et que Huysmans, par le truchement de des Esseintes, fasse l'éloge des Goncourt. Cela signifie-t-il qu'ils n'échappent pas au réalisme ? Peut-être plutôt n'évitent-ils pas le particulier mis en relief par le réalisme...

(Conclusion partielle : première réponse à la question posée)

Dans quelle mesure les trois romans de Huysmans, de Wilde et de D'Annunzio sont-ils des romans du particulier ? Dans la mesure où, pour faire du neuf, ils se fixent un objet autre que la nature.

II. UNE CONTRAINTE

(Préambule)

On imagine mal un roman qui serait un roman du général, et on serait presque tenté de dire qu'il n'est de roman que du particulier. Cette vérité d'évidence, avant d'être acceptée telle quelle, doit cependant être justifiée.

(1. Parce que le roman est un art du phénoménal)

Schopenhauer a trop fortement marqué les trois romanciers considérés pour qu'on puisse négliger de rappeler ce principe pour lui essentiel : le roman est un art du particulier – et du particulier douteux, d'ailleurs.

Mais bien plus, pour Schopenhauer, tous les arts, à l'exception de la musique, sont nécessairement des arts du particulier. Ils ne permettent la contemplation de la Volonté qu'à travers une contemplation des représentations singulières. Les arts sont tributaires du *principium individuationis* – ce qui deviendra l'apollinien dans la philosophie de Nietzsche –, puisque le Monde auquel ils empruntent des images « n'est que le phénomène des Idées multiplié indéfiniment par la forme du *principium individuationis,* seule forme de la connaissance qui soit à la portée de l'individu en tant qu'individu ».

Il résulte de ce principe que l'étrange, le fantastique rejoignent le réel. Le fantasme se déploie à partir du réel, et généralement à partir du petit détail vrai. En jouant sur deux des sens du terme : c'est du particulier sur du particulier. La titanomachie barbare que contemple Sperelli à Schifanoia, au début de la seconde partie de *L'Enfant de volupté,* a pour point d'appui les nuages pourpres dans le couchant, le souvenir de sa blessure récente ou du sang de son rival Rutolo qui coulait quand il a été lui-même blessé à son tour, mais aussi le sentiment qu'il a de charrier dans ses veines un sang corrompu par une hérédité fatale.

Il y a plus remarquable encore dans *Le Portrait de Dorian Gray :* bien avant le pacte, Dorian semblait doué d'une jeunesse qui ne pouvait se faner. Il paraissait plus jeune que son âge. « À mes yeux », déclare le peintre Basil Hallward à lord Henry, « il n'est guère qu'un adolescent, malgré ses vingt ans passés ». Plus tard, « cette beauté merveilleuse, qui avait tant séduit Basil Hallward et tant d'autres, *semblait* ne devoir jamais le quitter ». Le parti qu'a tiré Wilde de ces apparences, en passant de l'étrange au fantastique, est-il excessif ? Il n'est pas loin de le penser puisque, le 27 juin 1890, il écrit au directeur de la *St. James Gazette* que, s'il critiquait son livre, il croirait devoir démontrer « qu'il est beaucoup trop plein d'incidents sensationnels ».

Huysmans élève une telle pratique à la hauteur d'une théorie quand il écrit, dans la préface tardive d'*À rebours,* que « l'invraisemblable n'est pas toujours, dans le monde, à l'état d'exception, que les aventures de Rocambole sont parfois aussi exactes que celles de Gervaise et de Coupeau ».

(2. Parce qu'il n'est pas de roman sans choix d'un sujet)

Le vieux rêve flaubertien du « livre sur rien » se poursuit. Et c'est peut-être à lui que pense lord Henry quand il déclare que le seul roman qu'il consentirait à écrire serait « un roman beau comme un tapis de Perse, et non moins irréel ». Il pense plus probablement à ce qui était considéré par Wilde comme un modèle, *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier. On a parlé à son propos d'exercice de style. Et Baudelaire, entre autres, écrivait :

> « Par son style prodigieux, par sa beauté correcte et recherchée, pure et fleurie, ce livre était un véritable événement. C'est ainsi que le considérait Balzac, qui dès lors voulut connaître l'auteur. Avoir non seulement un style, mais encore un style *particulier,* était l'une des grandes ambitions, sinon la plus grande, de l'auteur de *La Peau de chagrin* et de *La Recherche de l'Absolu.* » (« Théophile Gautier. »)

Avoir un style particulier est sans doute la caractéristique majeure d'un roman particulier. Cela ne veut pas dire pour autant qu'il soit un roman du particulier. Mais outre qu'une intrigue se déroule dans *Mademoiselle de*

Maupin (la vie d'une cantatrice à la fin du XVII^{e} siècle) et qu'elle est fondée sur des amitiés particulières (Madeleine de Maupin, travestie en homme, est courtisée à la fois par une jeune fille, Rosette, et un jeune homme, Albert), un sujet s'impose qui, lui, est particulier, dans la mesure où il est, comme le souligne encore Baudelaire, « l'amour exclusif du Beau, l'Idée fixe » :

> « La visée de ce roman n'était pas d'exprimer des mœurs, non plus que les passions d'une époque, mais une passion unique, d'une nature toute spéciale, universelle et éternelle, sous l'impulsion de laquelle le livre entier court, pour ainsi dire, dans le même lit que la Poésie, mais sans toutefois se confondre absolument avec elle, privé qu'il est du double élément du rythme et de la rime. Ce but, cette visée, cette ambition, c'était de rendre, dans un style approprié, non pas la fureur de l'amour, mais la *beauté* de l'amour et la *beauté* des objets dignes d'amour, en un mot l'enthousiasme (bien différent de la passion) créé par la beauté. »

(3. Parce qu'il n'est point de roman sans romancier)

L'esthétisme de Dorian Gray n'est autre que celui d'Oscar Wilde lui-même. D'Annunzio a reconnu qu'il avait transposé dans *L'Enfant de volupté* « toutes [s]es prédilections de forme et de couleur, toutes [s]es subtilités, toutes [s]es préciosités, confusément » (lettre à Hérelle du 14 novembre 1892). Bien plus, il y a mis les « excès et [l]es désordres irréparables » qu'a apportés dans sa vie son sens aigu de la beauté. « Dans Andrea Sperelli, il y a une part vivante de moi », confirmait-il. Des Esseintes est encore le résultat d'une transposition, « un Monsieur Folantin (le personnage d'*À vau l'eau*) plus lettré, plus raffiné, plus riche », c'est-à-dire un autre autoportrait de Huysmans, à tel point, comme il l'a dit lui-même dans une lettre à Zola, que la peinture de ce névrosé a « trop exaspéré [s]a personnelle névrose ».

(Conclusion partielle)

Les trois romans étudiés sont donc inévitablement des romans du particulier dans la mesure où chacun des romanciers s'y trouve engagé, concerné. Sans doute Huysmans, D'Annunzio, Wilde, tentent-ils parfois de prendre leurs distances par rapport à leur personnage, parce qu'ils se souviennent peut-être de la règle fixée au romancier naturaliste par Zola – la troisième dans *Les Romanciers naturalistes :* « disparaître complètement derrière l'action qu'il raconte ». Mais ce même Zola avait bien été obligé de le reconnaître :

> « Peu m'importe que l'écrivain déforme la réalité, la marque de son empreinte, s'il doit nous la rendre curieusement travaillée, et toute chaude de sa personnalité. Une œuvre d'art est un coin de la nature vu à travers un tempérament. »

III. UNE VOCATION

(Préambule)

Tout roman est roman du particulier. Mais il existe pourtant des romans (le roman classique, le roman naturaliste) qui veulent être, paradoxalement, des romans du général. Ce paradoxe pourrait être, selon Schopenhauer, le paradoxe de l'art même, puisque, comme il l'écrit dans *Le Monde comme volonté et comme représentation,* « dans le particulier voir le général, voilà le trait caractéristique du génie ». Tout se passe donc comme si le roman décadent voulait être un roman sans paradoxe, rester un roman du particulier. Une telle affirmation est surprenante car on sait qu'en raison des propos tenus par son ou par ses protagonistes, il est roman à paradoxe(s). C'est que la vocation qu'il s'attribue est non pas d'aller du particulier au général, pas davantage du général au particulier, mais du particulier au particulier – au plus particulier du particulier.

(1. Du particulier au général)

Aller du particulier au général, telle est la démarche du roman classique. Elle est encore, pour une autre raison, celle du roman naturaliste, le roman expérimental s'attribuant la même vocation que la science expérimentale,

c’est-à-dire partir de l’examen des faits particuliers pour aboutir à des lois générales. C’est d’ailleurs. selon Schopenhauer, la démarche de tout art authentique : « L’objet de l’art, écrivait-il, est une Idée, au sens platonicien du mot, et ce n’est point autre chose ; ce n’est point la chose particulière. » Et l’on sait que cette essence est la Volonté qui anime chaque élément comme elle domine le monde – « la substance intime, le noyau de toute chose particulière, comme de l’ensemble ». Tributaire du *principium individuationis,* le roman devrait donc tendre vers un au-delà de l’individuation. Claude-Edmonde Magny disait de Balzac qu’il pratiquait moins une « généralisation » qu’une « générisation » sur chacun de ses personnages, lisant « dans chaque cas concret une loi, pour augmenter la force d’affirmation de ce cas concret, nous en imposer l’existence, comme elle s’est imposée à lui jusqu’à l’hallucination » (« Balzac romancier essentialiste », essai recueilli dans le volume posthume *Littérature et critique,* Payot, 1971).

À cet égard, il convient d’observer que *L’Enfant de volupté* est un roman schopenhauérien. Déjà, dans l’épisode de Schifanoia, on sait que Sperelli fait l’expérience de l’identité du sujet et de l’objet telle qu’elle se trouve décrite dans le chapitre 34 du *Monde comme volonté et comme représentation.* Mais surtout ce personnage singulier qu’il constitue finit par découvrir par delà ses particularités la loi de la vie, la « mutabilité » et « l’insolite discorde des choses ». Telle est la représentation phénoménale de la lutte qu’il mène contre sa vie, sa discorde intestine et, comme l’aurait dit Schopenhauer, l’image du « divorce essentiel de la volonté avec elle-même ».

Exceptionnel, Sperelli peut dès lors devenir exemplaire. Cas particulier, il finit par servir de support à une loi générale : la loi de la vie comme mue par la Volonté. Qu’on relise l’avant-propos de *L’Enfant de volupté*, et l’on s’apercevra que la démarche généralisante s’y trouve parfaitement définie. « Je suis aujourd’hui convaincu, comme toi, qu’il n’y a pour nous qu’un seul objet d’étude : la Vie », déclarait D’Annunzio au peintre Francesco Paolo Michetti. Sperelli peut bien dire : « Ma loi est dans ce seul mot : NUNC. Que la volonté de la loi s’accomplisse », chaque instant particulier vient confirmer une loi générale.

(2. Du général au particulier)

Schopenhauer était conduit à rapprocher le roman de l'Histoire. On connaît la célèbre formule des Goncourt, selon laquelle « les historiens sont des raconteurs du passé, les romanciers sont des raconteurs du présent ». Or Schopenhauer précisément considère que l'Histoire est le domaine du particulier :

> « La matière de l'histoire, c'est le fait particulier dans sa particularité et sa contingence, c'est ce qui existe une fois et n'existe plus jamais ensuite, ce sont les combinaisons passagères d'un monde humain aussi mobile que les nuages au vent, et qu'en mainte occasion le moindre hasard suffit à bouleverser et à transformer. »

En cela, elle s'oppose aux sciences expérimentales : les sciences partent du particulier connu pour aboutir à des vérités générales qui ne sont tirées que par abstraction et où l'erreur a pu se glisser ; au contraire, « l'Histoire, plus intéressante à mesure qu'elle est plus spéciale, devient en même temps d'autant plus suspecte, et se rapproche alors à tous égards du roman ». Une nuance spéciale s'attache ici au mot « roman » : dès qu'on essaie de rendre compte du détail, on fabule.

Huysmans, D'Annunzio et Wilde ne sont guère, dans les œuvres considérées, des historiens du présent. En revanche, la dimension historique est présente dans les trois livres, et on voit se dégager des lois générales de l'Histoire : la décadence, tout d'abord, la loi que révèlent l'histoire de la ruine et de la dégénérescence des anciennes familles aristocratiques, l'histoire des empires et des civilisations, l'histoire de la langue à travers une littérature ; la répétition, sensible dans les phénomènes d'atavisme, mais aussi dans l'esthétique (réalisme des Goncourt qui répète celui de Pétrone, écriture artiste dont Ausone, Claudien et Rutilius avaient déjà donné l'exemple). Baudelaire en dessinait l'épure dans son projet d'un roman de la décadence :

> « Un Roman
>
> sur *Les Derniers hommes*
>
> Les mêmes vices qu'autrefois. »

Quand Huysmans écrit que des Esseintes trouve chez Baudelaire « le retour d'âge des senstiments et des idées », il ne croit pas si bien dire. Il est vrai que l'expression est ambiguë, qu'elle implique une permanence, mais saisie à un instant précis, dans le particulier.

(3. Du particulier au particulier)

Huysmans, précisément, caractérise l'écriture artiste des Goncourt comme « un style perspicace et morbide, nerveux et retors, diligent à noter l'impalpable impression qui frappe les sens et détermine la sensation, un style expert à moduler les nuances compliquées d'une époque qui était par elle-même singulièrement complexe ». On a dit qu'ils avaient substitué la particularité à la généralité, ou qu'ils avaient poursuivi une vérité instantanée. Un tel style correspondrait avec ce trait décadent que souligne Nietzsche dans *Ecce Homo* – « l'art du filigrane », le « sens du toucher et de la compréhension », l'« instinct des nuances », la « psychanalyse des détours ».

Tout repose sur une tentative pour épouser le point de vue du personnage (style indirect libre dans *À rebours,* usage du dialogue dans *Le Portrait de Dorian Gray,* « sperellisation » voulue par D'Annunzio dans *L'Enfant de volupté*), le roman restant pourtant à la troisième personne. Le roman décadent cherche aussi à découvrir la quintessence de l'objet : chaque chapitre d'*À rebours* approfondit une perception désymbolisée, un contenant sans autre contenu que son acte immédiat ; la sensation dès lors ne signifie plus qu'elle-même, et l'univers se désagrège en signes épars qui n'ont de correspondance entre eux que leur particularité.

Huysmans l'a très justement souligné dans sa préface de 1903 :

> « À mesure que j'y réfléchissais, le sujet s'agrandissait et nécessitait de patientes recherches : chaque chapitre devenait le coulis d'une spécialité, le sublimé d'un art différent, il se condensait en un *of meat* de pierreries, de parfums, de fleurs, de littérature religieuse et laïque, de musique profane et de plain-chant. »

D'Annunzio a expliqué de son côté à Hérelle dans une lettre du 5 mai 1895 qu'il a, dans *L'Enfant de volupté*, voulu composer « un *poème* et non

un *roman* dans le sens vulgaire du mot », et qu'il est pour cela parti de ce principe : « La poésie est la réalité absolue. Plus une chose est *poétique,* plus elle est *réelle.* » Faire œuvre poétique, c'est participer de la réalité absolue, générale, de cette Beauté qui pourrait tenter de se substituer à la Volonté schopenhauérienne.

On assiste même, dans le roman décadent, à une tentative pour parvenir à la quintessence du roman. Les trois livres étudiés contiennent une réflexion sur le roman. Sperelli ébauche un roman, qui devrait s'intituler *L'Obsédé* et qui est, en abyme, *Il Piacere.* Le « petit livre jaune » aussi est en abyme dans *Le Portrait de Dorian Gray.* Et *À rebours* contient le rêve d'un roman condensé en une ou deux pages, écrit par un auteur unique pour un lecteur unique, un roman qui serait « le suc concret, l'osmazome de la littérature, l'huile essentielle de l'art ». Il serait bien le roman du particulier, puisqu'il ne serait plus que le roman du roman, un roman narcissique si l'on veut, permettant d'avoir accès à un absolu de l'art – et en cela retrouvant le général.

(Conclusion partielle)

Les romans de Huysmans, D'Annunzio et Wilde sont encore des romans du particulier parce qu'ils s'attribuent la vocation d'aller outre mesure dans le sens du particulier. Mais en dépassant la mesure, ils échouent, et donnent accès, malgré qu'ils en aient, au général.

CONCLUSION

On attendait un problème d'esthétique particulière, et on trouve en définitive un problème d'esthétique générale – en l'occurrence l'étrange oscillation du roman, de tout roman, entre le particulier et le général.

Comme tout roman, le roman décadent n'échappe pas à ces contraintes : le choix d'un sujet isolé, de personnages, l'expression à travers une vie, un tempérament, un style d'artiste. Cette contrainte, il l'assume en allant au-delà : sujet singulier, personnage d'exception, style artiste.

Mais il est une autre contrainte, celle du général, de la vocation essentielle du roman et de l'art. C'est le double dépassement suggéré par Schopenhauer :

> « La connaissance de l'objet considéré non comme chose particulière, mais comme Idée platonicienne, c'est-à-dire comme forme permanente de toute espèce de choses ; puis la conscience de celui qui connaît, non point à titre d'individu, mais à titre de sujet connaissant pur, exempt de volonté. »

Il est vrai qu'il y a dans de telles propositions une position métaphysique implicite. Mais ici encore on hésite entre un existentialisme avant la lettre (l'objet dans sa contingence) et un essentialisme (la recherche de l'*eidos,* de l'Idée). Un effort singulier se déploie pour découvrir une essence, une quintessence, qui serait à la fois le général, et le plus particulier du particulier. On pense à l'essence proustienne telle que l'a définie Gilles Deleuze dans *Proust et les signes,* qui est toujours une singularité de type différentiel, et non une identité de type généralisable. Mais cette singularité de type différentiel est chez Proust indissociable du *je,* elle est la « différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde » *(La Prisonnière).* Au contraire *À rebours, L'Enfant de volupté* et *Le Portrait de Dorian Gray* restent des romans du *il,* et même, dans le cas du troisième, du *ils* – de l'homme, des hommes.

XI – LE ROMAN D'ENFANCE ET D'ADOLESCENCE

Le programme réunissait sous cet intitulé trois textes majeurs :

– Henry James, *What Maisie knew,* 1898 ; traduction française de Marguerite Yourcenar, *Ce que savait Maisie,* Robert Laffont, 1947.

– Robert Musil, *Die Verwirrungen des Zöglings Törless,* 1906 ; traduction française de Philippe Jaccottet, *Les Désarrois de l'élève Törless,* édition du Seuil, 1960, réédition collection « Points », R. 14.

– Marcel Proust, *Du côté de chez Swann,* Grasset, 1913, nombreuses rééditions, en particulier dans la « Bibliothèque de la Pléiade », dans la collection « Folio » et dans la collection « Garnier-Flammarion ».

Tous ces textes ramènent vers un temps de l'en deçà, un temps de flottement, un temps de croissance, un temps de formation. Que deviendra cet enfant, cet adolescent ? Nous ne le savons pas dans le cas de Maisie, malgré son savoir précoce qui pourrait être déjà celui de l'adulte. Nous le savons davantage dans le cas de Törless, à cause de la longue prolepse (p. 186-191 dans la trad. utilisée) : « Törless devait devenir plus tard, une fois surmontée l'épreuve de l'adolescence, un jeune homme très fin et très sensible »). Nous le devinons parfois dans le cas du narrateur d'*À la recherche du temps perdu,* qui prend déjà soin de noter la continuité de ses expériences (expérience de l'amour, mais tout aussi bien expérience du sadisme, de la lecture, etc.). Maisie est ballottée entre des égoïsmes divers, Törless est confronté au mensonge et à la passion de dominer, le narrateur devient à un moment donné le spectateur, et comme le voyeur, du reniement de son père par Mlle Vinteuil. Pourtant leur confiance ne semble pas entamée. Exposées, l'enfance et l'adolescence restent, dans les trois romans, protégées.

À l'appui de cette question on peut utiliser le livre d'Élisabeth Ravoux Rallo, *Images de l'adolescence dans quelques récits du XX^e^ siècle,* José Corti, 1989, ouvrage pénétrant fondé sur l'exemple de *Törless,* mais aussi d'Alain-Fournier *(Le Grand Meaulnes),* de Raymond Radiguet *(Le Diable au corps),* de Stefan Zweig *(Verwirrung der Gefühle, La Confusion des sentiments).*

Sujet :

Dans quelle mesure le roman d'enfance et d'adolescence est-il un roman de formation ?

XI. 1. Informations préliminaires

Le sujet fait appel à une notion bien connue en histoire littéraire. Le terme de *Bildungsroman* n'est utilisé ni par Goethe, comme on le dit trop souvent, ni même par Wieland, auteur de l'*Histoire d'Agathon.* Mais chez l'un et chez l'autre la notion de *Bildung* est très importante : elle désigne la

formation accomplie et dynamique qui est la conséquence d'une série de tensions entre l'individu et son milieu, de tensions internes à l'individu également. Tout doit aboutir à une harmonie. Comme l'a noté Wilhelm Dilthey, « un développement progressif est montré dans la vie du héros. Chaque étape a une valeur propre et sert de base à l'étape suivante. Les dissonances et les conflits de la vie apparaissent comme des points de passage obligés que l'individu emprunte dans son cheminement vers la maturité et vers l'harmonie » (*L'Expérience vécue et la Poésie,* 1906).

Il ne fallait pas remonter trop haut, au *Moll Flanders* de De Foe, par exemple, même si le roman dit picaresque (dans une extension d'ailleurs discutable du terme) peut suivre l'itinéraire d'un être jeune. Mais la pure aventure, ou l'ascension – réussie ou non – dans la société, correspondent médiocrement aux trois romans ici regroupés. Nulle ambition chez Maisie, qui évolue constamment dans la même société, et qui d'ailleurs n'a pas atteint l'âge de l'« apprentissage ». Nulle ambition non plus chez l'enfant-adolescent de Combray : même s'il est attiré par l'écriture littéraire, il ne pense pas à la carrière (Bloch est plus homme de lettres que lui), et c'est seulement dans *À l'ombre des jeunes filles en fleurs,* au cours des conversations avec M. de Norpois, que commencera à se poser le problème de son avenir. Seul Törless a eu ce souci : c'est ce qui a motivé son entrée à l'école de W. Ses parents, qui auraient voulu le garder, ont dû céder « aux instances ambitieuses de leur fils » (p. 11). La prolepse (p. 186-189) ne précisera pas quelle place il a acquise dans la société.

Michel Zeraffa (dans l'article « Roman » du *Dictionnaire des littératures de langue française* publié chez Bordas en 1979) note l'évolution du roman occidental vers le roman d'éducation : « On y lit, écrit-il, le trajet d'un individu dans le monde concret, qu'il apprend à connaître tout en apprenant à se connaître – pour son salut ou pour sa perte ». Il voit se dessiner ce genre à la fin du XVIII^{e} et au début du XIX^{e} siècle. « Le personnage, ajoute-t-il, devra non plus parvenir, mais prendre une forme (*Bildung*), et le trajet romanesque aboutira non pas à la victoire de l'individu sur la société, ou inversement, mais à une réconciliation, à une harmonie entre l'un et l'autre. »

Le roman tel que le conçoit Hegel dans son *Esthétique,* « moderne épopée bourgeoise » qui se structure selon l'opposition entre la « poésie du cœur » et la « prose des rapports sociaux », est illustré par ce qui passe pour être, malgré Goethe, l'exemple majeur du roman d'apprentissage : *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister,* dont la suite, *Les Années de voyage,* porte un sous-titre significatif, *Les Renonçants.* Meister sacrifiera ses goûts, ses désirs personnels, pour participer, grâce à son expérience, au progrès de l'humain et de la société. On peut en suivre la postérité jusqu'au XX^{e} siècle, avec *La Montagne magique, Jean-Christophe, Les Thibault.*

Wilhelm Meisters Lehrjahre (1797) est l'histoire d'un jeune homme de bonne famille bourgeoise qui cherche sa voie, d'abord parmi les gens du théâtre, puis dans une société d'aristocrates libéraux et éclairés qui s'efforcent de se rendre utiles. Mais Goethe avait travaillé auparavant à une première version beaucoup moins longue, qui correspond aux premiers chapitres du roman, *Wilhelm Meisters theatralische Sendung (La Vocation théâtrale de Wilhelm Meister,* texte retrouvé en 1910). Il y retraçait en détail l'enfance et la jeunesse d'un fils de négociant qui partait avec une troupe de comédiens. La vocation du jeune Meister répond à un besoin de liberté, à la hantise des contraintes de la vie bourgeoise, en même temps qu'à un courant du temps (combien plus timide paraîtra l'adolescent de Combray qui rêve, lui aussi, de théâtre, mais à qui ses parents interdisent d'aller au spectacle, sous prétexte que ce serait mauvais pour ses nerfs !). Dans *Les Années d'apprentissage* Goethe est passé beaucoup plus vite sur l'enfance et sur le théâtre. L'important est maintenant que Wilhelm soit entré dans un groupe de gentilshommes éclairés et dans la société de pensée qu'ils ont formée (l'idée de club qu'on retrouve dans *Les Désarrois de l'élève Törless* n'est que la caricature de cette société de pensée, et l'objectif est odieux : brimer Basini sous prétexte de le rééduquer).

En 1821 (nouvelle éd. remaniée en 1829) *Les Années de voyage de Wilhelm Meister (Wilhelm Meisters Wanderjahre*), moins « picaresque », est plus allégorique. Après la Société de la Tour, Goethe met en place l'ordre laïque des *Entsagenden.* Meister a sa pleine stature d'homme, et il est devenu éducateur. L'essentiel est pour cette pédagogie nouvelle de donner à chacun la formation sociale dont il tirera son bonheur, et à la communauté son plus grand profit. Mais ce second volume n'est plus tout à fait un roman

de la *Bildung*. Ce n'est plus un roman d'éducation, mais un roman de l'éducation.

L'image la plus précise du roman d'apprentissage se trouve donc dans *Wilhelm Meisters Lehrejahre,* avec « l'histoire d'une vie, ou plutôt de ses années décisives, celles où le héros cherche et trouve sa place dans le monde (*Littérature allemande* de F. Mossé, Aubier, 1970, p. 457). Déjà en 1820 Morgenstern voyait dans ce livre un roman d'éducation, sous prétexte qu'il « représentait l'éducation (*Bildung*) d'un héros dans son début et son développement (*Fortgang*) jusqu'à un certain degré de perfection (*Vollendung*) ».

On consultera avec profit sur cette question l'article de Daniel Mortier : « Le *Wilhelm Meister* de Goethe et l'origine d'un genre romanesque problématique », dans *XVIII*^{e} *siècle,* hommage à Jacques Lacant (Aux Amateurs de livres, 1990, p. 121-125).

XI. 2. Développement

INTRODUCTION

(Préambule)

Les fins de siècle, dit-on, se ressemblent. Et il en va de même pour les littératures fin-de-siècle. En 1797 Goethe avait publié *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister,* qui passe pour le prototype du « roman de formation », ou *Bildungsroman.* Quand Henry James publie en 1898 *Ce que savait Maisie,* propose-t-il un roman de formation d'un nouveau genre ? La question mérite d'autant plus d'être posée que ce livre entre dans une sorte de série de romans. *Les Désarrois de l'élève Törless* de Robert Musil. *Combray,* de Marcel Proust, première partie de *Du côté de chez Swann,* qui évoquent eux aussi l'enfance et l'adolescence d'un protagoniste, donc sa préparation à l'entrée dans la vie.

(Exposé du sujet et du problème)

Plus précise que « roman d'enfance et d'adolescence », l'expression consacrée « roman de formation » implique un schéma, une forme, qu'on peut chercher à retrouver dans des œuvres comme celles de James, de Musil et de Proust. Dès 1820 Morgenstern définissait cette formation comme celle du héros « dès le début et dans sa progression vers un certain degré d'accomplissement ». Tout se passerait alors, si l'on adoptait ce point de vue, d'une manière paradoxale : au lieu d'envisager l'enfance et l'adolescence en tant que telles – et dans leur poésie –, on ne verrait en elles que des étapes vers l'âge adulte. Mais à dire vrai, « formation » ne va pas sans quelque ambiguïté, et grâce à cette ambiguïté le paradoxe peut s'affaiblir.

(Annonce du plan)

Sans doute doit-on d'abord penser au roman de formation comme genre. Mais au lieu de rechercher un lien d'allégeance, on peut se contenter du schème d'une formation qu'on retrouverait dans les romans d'enfance et d'adolescence et qui est peut-être avant tout une formation intérieure, la formation de soi par soi-même.

I. LE GENRE DU ROMAN DE FORMATION

(Préambule)

Issu du roman de Goethe, *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister,* le roman de formation a rayonné sur la littérature du XIX^{e} siècle (on pense à *David Copperfield,* à *L'Éducation sentimentale*). Il a même des prolongements au XX^{e} siècle. Comment le roman du tournant du siècle pourrait-il y échapper ?

(1. Des traces)

Le roman de Musil semble taire place à des références au *Bildungsroman,* et en particulier au modèle goethéen. En effet, Goethe est nommé parmi les lectures habituelles de l'enfant qui fréquente le lycée. Il

pourra chercher dans le roman de formation le miroir de sa propre formation. Törless, qui a dévoré tant les classiques « assommants » que les « romans à l'eau de rose » et les tristes « gaietés de l'escadron » n'en a pas été vraiment marqué. Le titre du roman est lui-même évocateur du genre : *l'élève.* Tout le problème est de savoir s'il est enfermé dans ses « désarrois » ou s'il parvient à les dépasser. Il ne manque ni la référence au Puppenspiel Theater ni l'image du carrefour des chemins, « un carrefour [...] où un poteau indicateur de bois pourri s'élevait de guingois ».

Dans *Ce que savait Maisie,* Mrs. Wix est explicitement comparée à un personnage de *David Copperfield,* Mrs. Micawber, personnage ridicule, mais plutôt sympathique au demeurant. Mrs. Wix jamais, au grand jamais, n'abandonnera Miss Farange (c'est-à-dire Maisie elle-même). Elle a les excès, mais aussi la grandeur de la protectrice.

On ne trouvera pas de références aussi précises dans *Combray. François le Champi,* que l'enfant aime tant quand sa mère le lui lit, serait plutôt une anti-Éducation *sentimentale.* Théodore apparaît comme le double parodique de l'intercesseur ou du guide. « Sa double profession de chantre, ayant une part à l'entretien de l'église et du garçon épicier, donnait, avec des relations dans tous les mondes, un savoir universel. » Le mot « formation » apparaît dans le texte de Proust.

(2. Le personnage central)

Le personnage central a le statut de protagoniste, et le roman s'organise autour de lui. Au sein de la famille, Törless, Maisie, le narrateur sont tous des enfants uniques (Proust est même allé jusqu'à « supprimer » son frère Robert).

Ils deviennent le centre du groupe social. Dès le procès en divorce de ses parents, Maisie est l'objet de la sollicitude de l'entourage. Törless, qui est des deux côtés (il est dans le clan des tortionnaires de Basini, mais il est aussi parmi ceux qui volent au secours de la victime), est tout naturellement l'objet de l'interrogatoire final. Le narrateur de la *Recherche,* objet de la sollicitude de tout un groupe familial nombreux, est aussi très bien considéré par les habitants de la petite ville : Legrandin l'invite à dîner, Swann s'intéresse à ses lectures.

Surtout, ce protagoniste est un foyer dans le roman. Le romancier tend à épouser son point de vue, même s'il est un narrateur neutre extérieur et, *a fortiori,* si le narrateur, parlant sur le mode du « je », n'est autre que l'enfant-adolescent vieilli. L'auteur tend à se projeter dans son personnage, et la formule du roman à la première personne, utilisée par Proust, l'avait été déjà par Dickens dans *David Copperfield,* qui est à tant d'égards un roman de formation.

(3. Temporalité et narration)

La narration, dans ces romans de formation, n'utilise pas tout le temps disponibile. L'enfance est sans doute un point de départ obligé (analepse dans l'ouverture de *Törless,* première résurrection de Combray et drame du coucher), et elle peut occuper, dans le cas de Maisie, l'ensemble du roman. Mais il y a peu de références à la toute petite enfance (Maisie au moment du procès, les boucles coupées dans *Combray,* le souvenir que Törless raconte à Beineberg).

La narration peut aussi aller au-delà de l'enfance et de l'adolescence. Si Maisie reste au seuil de l'adolescence, Törless et le narrateur de Proust tendent vers l'âge adulte. La prolepse dans le roman de Musil se fait au prix d'un hiatus, et le narrateur adulte de la *Recherche* n'est autre que la mémoire à l'œuvre – volontaire ou involontaire – qui rend possible l'évocation de l'enfance et de l'adolescence.

Alors que le roman de formation est en principe linéaire, les trois romans qui nous occupent, parce qu'ils sont d'abord des romans de l'enfance et de l'adolescence, tendent à s'enfermer dans une certaine circularité. La fin de *Ce que savait Maisie* apparaît comme une parodie de la cour de justice initiale. On voit reparaître dans *Les Désarrois de l'élève Törless* le personnage de la mère, les motifs de la gare et du chemin de fer. Au terme de *Combray,* Proust reprend les thèmes du début : les nuits de veille, le déchirement lié au baiser de la mère. On perçoit le risque de répétition, d'égarement labyrinthique, ou de stagnation.

(Conclusion partielle)

Malgré une continuité, malgré des résurgences et des traces, les romans de James, de Musil et de Proust sont donc loin de se laisser enfermer dans la formule du roman de formation. On y trouve tout au plus l'esquisse d'une progression, en dépit de bien des retours.

II. UNE FORMATION EXTÉRIEURE

(Préambule)

Le roman de formation se propose, entre autres, de relater les étapes d'une ascension, qui met en jeu une intégration moins psychologique que sociale. Pour cette intégration, les autres interviennent, pèsent de leur poids sur l'enfant ou l'adolescent. Mais précisément, dans le roman d'enfance et d'adolescence, ces instances de formation paraîtront fragiles et illusoires.

(1. Les éducateurs)

On peut considérer les parents de Maisie comme des parents indignes. Ceux de Törless s'effacent et font pâle figure, avec leur sensiblerie (la sollicitude du Conseiller, les larmes de Mme Törless), leur lettre, qui est déchirée en petits morceaux, même si l'adolescent revient finalement vers eux. Dans *Combray,* l'enfant est pris entre l'éducation à principes de l'un et l'éducation sans principes de l'autre.

L'éducation scolaire est à peu près inexistante dans le cas de Maisie : le pensionnat est trop cher, les conférences sont inadaptées, les gouvernantes ont un maigre bagage intellectuel. Elle est occultée dans *Combray :* l'enfant-adolescent – qui redoute le pensionnat – suit bien un cours (voir les propos de l'oncle Adolphe). Mais ce cours est à Paris, et il est comme détaché de l'évocation heureuse des vacances à Combray. Cette éducation scolaire devrait être omniprésente dans *Les Désarrois de l'élève Törless,* et pourtant curieusement on n'y trouve pratiquement aucun aperçu sur l'enseignement ou même sur l'éducation qui est donnée dans l'école : Törless est troublé par certaines notions mathématiques, mais le professeur spécialisé qu'il va consulter se révèle incapable de répondre à ses interrogations. Et ce professeur de mathématiques fait encore piteuse figure,

ainsi que l'aumônier et le directeur, dans l'interrogatoire final, où on est choqué de leur incompréhension.

(2. L'initiatrice)

La véritable éducation est ailleurs. Dans le traditionnel roman de formation, la femme aimée, ou du moins l'initiatrice à l'amour (même le plus charnel), occupe une place décisive : c'est Marianne ou Mignon dans *Wilhelm Meister,* Dora ou Agnès dans *David Copperfield,* M^{me} Arnoux et, dans un tout autre registre, la Turque dans *L'Éducation sentimentale.* Elles assurent, d'une certaine manière, le relais de la mère.

La substitution est sensible dans le cas à part de Maisie (ne serait-ce qu'en raison de son sexe) : elle est attirée vers Mrs. Beale et vers sir Claude comme vers d'autres parents, plus vrais que les siens. Dans *Les Désarrois de l'élève Törless,* une déviation se produit : l'adolescent est attiré vers un Basini au corps de jeune fille, mais ce n'est pas d'amour qu'il s'agit, et il faut tenir compte par ailleurs de la voix de la cantatrice italienne. Gilberte Swann en revanche exerce une véritable fascination sur le narrateur de *Du côté de chez Swann* : la fillette a une chevelure d'un blond roux et des yeux noirs, mais le narrateur est amoureux de ses « yeux bleus », tout en étant attiré par le nom de la duchesse de Guermantes, qu'il imagine comme Geneviève de Brabant. Le principal objet de désir n'existe peut-être que dans ses fantasmes, quand il a « le désir de voir devant [lui] une paysanne, qu'[il pourrait] serrer dans [s]es bras ». Il n'est pas d'initiateur ou d'initiatrice sexuelle dans *Ce que savait Maisie.* Bozena, dans *Les Désarrois de l'élève Törless,* est liée à Basini : il la fréquente, même maladroitement, et Törless ne peut s'empêcher d'imaginer Basini chez Bozena et de l'interroger sur ses relations avec elle. La véritable amante reste peut-être la mère : l'enfant de Combray l'attend comme Swann a attendu Odette de Crécy ; Törless rêve sur sa mère en amante, et il retrouve alors en elle une forme advenue, née de son expérience, où la sensualité modifie l'image maternelle du début ; Ida conserve même une grande importance pour Maisie, elle est son modèle et, après une longue absence de sir Claude, l'enfant peut apparaître en haut des marches du grand

escalier, parlant à son père de substitution comme une femme mondaine à un amant.

(3. Les complicités)

Les camarades ont beaucoup d'importance pour l'enfant ou pour l'adolescent. Maisie n'en a pas : c'est peut-être pourquoi elle tend à faire de sir Claude son vrai camarade. L'enfant-adolescent de Combray n'en a guère : Bloch, figure plus pittoresque qu'attachante, est rejeté de la famille comme indélicat et nuisible. C'est auprès de Törless que cette présence est la plus importante. Il se trouve devant une Société des Forts – Beineberg et Reiting, Moté et Hofmeier – dont les membres l'attirent par leur brutalité, dans une nouvelle étape de son évolution. Cette société secrète, digne du roman de Goethe, a son lieu de réunion (la chambre rouge). Elle est l'instrument d'une initiation : l'hypnose, la domination et le plaisir en sont les formes successives. Ce pourrait être l'équivalent de la Société de la Tour dans *Wilhelm Meister*. Mais là l'échec se produit, la rupture se substitue à la mise à niveau, et Törless finit par sortir de cette société secrète.

(Conclusion partielle)

On retrouve donc assurément dans les trois romans considérés des éléments venus du roman de formation et concourant, de l'extérieur, à cette formation. Mais ils se révèlent en définitive décevants : parents lointains, fragiles ou divisés ; initiateurs épisodiques et peu marquants ; camarades qui peuvent aller jusqu'à une société secrète, mais une société secrète dont il faut sortir.

III. « LA FORMATION DE SOI PAR SOI-MÊME »

(Préambule)

Beaucoup plus riche sera cette autre formation qui a été exactement caractérisée par la formule utilisée par S. Schaiffer dans un article sur *Les Désarrois de l'élève Törless* publié dans la revue *Littérature* (n° 23) : « la formation de soi par soi-même ». Elle paraît correspondre à l'image de

l'anneau de l'arbre dans le roman de Robert Musil : « Une phase de son développement était révolue, son âme, comme le jeune arbre tous les ans, avait un anneau de plus : ce sentiment tout-puissant, mais encore inexprimé, justifiait tout. » Elle correspond bien aussi à la manière dont est utilisé le mot « formation » dans *Du côté de chez Swann,* à la fin de *Combray,* quand le narrateur reconsidère la masse, et la chaîne, de ses souvenirs :

> Tous ces souvenirs ajoutés les uns aux autres ne formaient plus qu'une masse, mais non sans qu'on ne pût distinguer entre eux – entre les plus anciens, et ceux plus récents, nés d'un parfum, puis ceux qui n'étaient que les souvenirs d'une autre personne de qui je les avais appris – sinon des fissures, des failles véritables, du moins ces veinures, ces bigarrures de coloration, qui dans certaines roches, dans certains marbres, révèlent des différences d'origine, d'âge, de "formation". »

(1. La formation par la souffrance)

Même si Maisie est un être ouvert, spontané et rieur, elle est une victime du désaccord de ses parents. Le prologue du roman de James est un hommage funèbre rendu à une enfance défunte :

> « "Pauvre petit chat !", s'écria-t-elle enfin, et ces mots furent pour Maisie une épitaphe sur la tombe de son enfance. »

Maisie continuera à souffrir : d'être ballottée, d'être renvoyée comme une balle, d'être contrainte à des séparations successives (voir le début du chap. V).

L'enfant de *Combray* souffre aussi de la séparation, par exemple au moment de l'adieu aux aubépines. Mais la pire séparation est celle de la mère au moment du coucher. Le drame du coucher aboutit au vieillissement de la mère, comme si la « main impie » de l'enfant avait « trac[é] dans son âme une première ride » et y avait fait apparaître « un premier cheveu blanc ». Mais n'est-ce pas parce qu'il a lui-même vieilli ? En tout cas le dénouement apparemment heureux du drame du coucher ne va pas sans lui faire connaître une nouvelle souffrance, et cette souffrance intervient dans sa formation, comme « une sorte de puberté du chagrin ». L'expérience douloureuse de Törless se confond avec son désarroi même. Il se retrouve

dans la solitude, il connaît la déréliction de l'enfant abandonné par sa bonne. Et cette solitude, il ne la surmonte pas. Quand il quitte la chambre rouge, ne pouvant supporter la scène d'hypnose, quand il s'enfuit vers la ville voisine, quand il rompt avec les membres de la société secrète au point de les oublier, il se retrouve seul avec lui-même, et cette expérience est salutaire.

(2. La formation de la parole)

Dans le roman de formation, la situation dans laquelle se trouve le protagoniste lui permet de donner rétrospectivement un sens à sa vie par l'élaboration d'une oeuvre artistique. C'est le cas, par exemple, dans *David Copperfield.* Conformément à l'étymologie, l'enfant (*infans*) cesse de l'être quand il devient lui-même instance narrative et est alors maître du roman de sa vie. Le narrateur d'*À la recherche du temps perdu* est à cet égard exemplaire, et même si *Combray* ne culmine pas sur l'épisode des clochers de Martinville, on peut dire avec Gilles Deleuze que le sujet principal du roman de Proust est « l'apprentissage d'un homme de lettres ». Törless lui-même se met à écrire le *De Natura hominum.* Et Maisie peut exprimer un choix final, le choix d'être le sujet d'une exigence de type éthique, contre la démultiplication vide comme objet d'amour, balle envoyée entre différents partenaires.

(3. Une maturité prématurée)

L'enfant, dans les trois romans, semble d'abord malléable. Maisie, dans le chapitre I, est comparée à un tambour, c'est-à-dire à une caisse de résonance ou à une rétine sur laquelle tout peut s'inscrire. Törless semblait n'avoir « pas de caractère du tout ». Et Proust définit l'adolescence comme un état « antérieur à la solidification complète ». Les parents de Törless, répondant à la lettre où leur fils leur parlait de l'affaire Basini, insistent sur le fait que « l'on n'avait pas affaire ici [...] à des hommes faits, mais à des natures encore malléables et en plein développement ».

Pourtant, à l'inverse, ils acquièrent une maturité inattendue chez des êtres aussi jeunes. Maisie est un petit personnage qui a mûri trop vite, qui a sauté l'adolescence : il semble bien qu'elle n'ait en réalité jamais évolué et que

seul le regard porté sur elle par des adultes soit la raison première d'une impression d'évolution et de changement. Le soi-disant roman de l'adolescence (mais Maisie est-elle même une adolescente ?) offre le spectacle étonnant d'adultes en formation, et d'une enfant « aussi vénérable qu'une aïeule ». Pire que cela : Maisie semble bien, à maintes reprises, être l'éducatrice des adultes qui l'entourent, les aidant à sauver la face au milieu de leurs bassesses, elle-même préservant miraculeusement fraîcheur et vertu. Le paradoxe de Maisie est qu'elle est adulte parce qu'elle parvient à préserver sa fraîcheur, alors que les adultes qui l'entourent sont corrompus et parfaitement immatures. Törless, dans son discours final, emploie « des mots et des comparaisons fort au-dessus de son âge ». L'adolescent de *Combray* a la révélation anticipée du sadisme.

(Conclusion partielle)

Le tournant du siècle nous offre dans le roman cette révélation étonnante : le roman de l'enfance et de l'adolescence peut ne pas être un roman de formation, car l'adolescent n'est pas seulement un être vide qui doit tout attendre des autres pour sa formation : sa formation est déjà faite.

CONCLUSION

(Résumé des conclusions partielles)

Henry James, Robert Musil, Marcel Proust ne font pas apparaître l'homme en majesté au terme des étapes d'un roman de formation. Ils prennent leurs distances à l'égard d'un genre qu'ils connaissent, qu'ils imitent parfois, mais qu'ils parodient. La formation même qu'ils donnent à l'enfance ou à l'adolescence peut être hors norme, en raison des défaillances des éducateurs, de l'éloignement de l'initiatrice ou de l'éclatement de la société secrète. Reste un être qui connaît une formation naturelle, comme l'arbre : formation par la souffrance, par l'esthétisme, et surtout par les forces secrètes du moi. Et si on a l'impression parfois d'un retour au point de départ, d'une structure circulaire qui serait le contraire de la structure linéaire du roman de formation, c'est que ces enfants, ces adolescents avaient une maturité prématurée.

(Conclusion générale)

S'il y a ambiguïté, c'est peut-être en définitive l'ambiguïté du roman d'enfance et d'adolescence au tournant du siècle. Evoquant une enfance et une adolescence, il dessine nécessairement la ligne d'une évolution. Mais l'enfance et l'adolescence restent le plus souvent traitées en elles-mêmes, et quand on veut passer à l'âge adulte, il y a un saut à franchir.

(Vers une idée nouvelle)

« L'enfant disparut et l'homme se montra » a écrit Chateaubriand. Mais la formule ne saurait suffire. *Ce que savait Maisie, Les Désarrois de l'élève Törless, Combray,* ces romans d'enfance et d'adolescence, qui appellent l'achèvement d'une formation restée fragmentaire, frappent par la rémanence, derrière le « fabricateur » – terme de Proust dans *La Prisonnière* –, derrière l'adulte, de la voix enfantine. Peut-être est-ce la rémanence de cet « excès d'enfance » où Gaston Bachelard voyait « un germe de poète ».

XII – L'ÉCRITURE DE LA JALOUSIE

Présentée une première fois, pour l'agrégation de lettres modernes en 1981, sous l'intitulé « La représentation romanesque de la jalousie », cette question est revenue pour l'agrégation de 1997 sous la forme « L'écriture de la jalousie ». Je l'adopte pour aller dans le sens du temps, tout en faisant observer que cette formulation plus moderne est aussi plus floue, et qu'elle invite à prendre en considération des textes canoniques (*Les Magiciennes* de Théocrite ou *Othello* de Shakespeare), sans négliger des livres moins fréquentés comme l'étonnant roman brésilien d'Adolfo Caminha, *Bom-Crioulo* (1895), traduit récemment en français par Maryvonne Lapouge-Pettorelli sous le titre *Rue de la Miséricorde* (éd. Anne-Marie Métailié, 1996), où la colère du marin noir contre le mousse qui l'a trompé, « cette haine qui le soulevait, sourde, remâchée », est explicitement comparée à celle d'Othello (p. 141), et où l'écriture de la jalousie passe donc par l'intertextualité.

À une variante près, le corpus de textes était le même en 1981 et en 1997 : *Un amour de Swann* de Marcel Proust (disponible dans de nombreuses éditions de poche, mais le recours à l'édition dirigée par Jean-Yves Tadié dans la Bibliothèque de la Pléiade est indispensable), *Senilità* d'Italo Svevo, roman publié à Trieste, chez Vram, en 1898 (rééd. italienne très économique dans la coll. « Biblioteca Economica Newton », avec une introduction de Mario Lunetta, 1991), dont la traduction française par P.H. Michel, publiée en 1930 d'abord dans la *Revue de Paris*, puis chez Calmann-Lévy, a été reprise aux éditions du Seuil (1960) et dans la collection « Points-roman ». Le texte variable a été le texte russe : en 1981, *L'Éternel Mari* de Dostoïevski (1870) – la traduction de Dominique Arban était alors disponible en Livre de poche n° 353 ; en 1997. *La Sonate à Kreutzer* de Léon Tolstoï, nouvelle qui fut d'abord publiée à Genève en 1890, puis dans le tome XIII des œuvres complètes de l'écrivain, qui fut saisi par la censure impériale (trad. de Sylvie Luneau, Gallimard, 1960, rééd. « Folio », n° 622).

Sujet :

La représentation romanesque de la jalousie implique-t-elle nécessairement, comme le reprochait Paul Heyse à Italo Svevo après avoir lu *Senilità,* le recours à une « histoire pathologique » ?

XII. 1. Examen du sujet

Il est utile de retrouver la citation dans son contexte :

> « La vie est-elle donc si pauvre de problèmes passionnels dans les natures fortes et saines, pour que le poète doive chercher de préférence ses sujets dans des histoires pathologiques ? »

Paul Heyse y apparaît plus clairement comme un écrivain de la « belle âme » (un peu comme le Gustav von Aschenbach de Thomas Mann, dans *La Mort à Venise*). Et la réplique devient plus aisée. On a envie de dire : prenons le contre-pied de la critique de Heyse ; il reprochait à Svevo de ne pas avoir fait agir des natures fortes et saines ; peut-on dès lors imaginer un

roman de la jalousie qui mettrait en scène des individus exceptionnels ? De tels personnages ne sauraient connaître qu'un amour entier et pur. Si la jalousie les touche, ils ne peuvent s'en accommoder longtemps. Ils tuent l'objet de leur amour (voir *La Sonate à Kreutzer,* chap. XXVII « Nourrice ! il m'a tuée ! ») ou leur rival, ou meurent eux-mêmes de chagrin, ou encore cessent d'aimer.

Si, jouant le jeu du concours, on examine isolément le fragment de citation proposé, on peut déjà saisir deux choses. Tout d'abord, ce propos est celui de quelqu'un qui réagit contre le naturalisme et le goût du morbide. Ensuite, l'histoire pathologique n'est pas, prise en elle-même, l'histoire de la jalousie. Mais le romancier s'engage sur un terrain miné, il choisit un personnage qui, à l'avance, n'est pas sain. Dès la première page de *Senilità,* Svevo souligne la pâleur maladive d'Amalia, « *piccola e pallida* », le manque d'énergie d'Emilio Brentani – alors qu'Angiolina est présentée comme éclatante de santé et de vie *(« Angiolina, une bionda dagli occhi azzurri grandi, alta e forte, ma snella e flessuosa »).* On aurait donc tort de partir de l'idée d'une identification de la jalousie avec la maladie. Ce n'est pas exactement de cela qu'il s'agit.

Pour affiner cette préparation, on peut tenter une double approche :

– 1) Une approche en quelque sorte abstraite : la recherche du problème.

Le problème de la distinction entre le normal et le pathologique ne doit pas occuper le centre de l'étude. La jalousie est-elle nécessairement pathologique ? Elle est considérée comme normale si elle est « le sentiment qui naît dans l'amour et qui est produit par la crainte que la personne aimée ne préfère quelque autre » (Dictionnaire de Littré, cité par Roland Barthes dans *Fragments d'un discours amoureux*). Les psychologues et les psychanalystes ne sont pas d'accord sur ce point. Freud maintient la distinction. Lagache la met en question (voir *La Jalousie amoureuse,* PUF, rééd. Quadrige, chap. VIII « De la jalousie non pathologique ou jalousie psychologique »). La jalousie pathologique se définirait par l'internement. Et, selon Lagache, ce qui serait pathologique, dans la jalousie dite pathologique, ce ne serait pas la jalousie elle-même. Pour faire de la jalousie quelque chose de pathologique, il faudrait donc recourir à quelque chose qui n'est pas elle.

La distinction entre le normal et le pathologique a souvent été remise en question à notre époque (voir en particulier l'*Histoire de la folie à l'âge classique* de Michel Foucault). On ne peut envisager de traiter, et encore moins de résoudre, ce problème difficile, non spécifiquement littéraire, dans une dissertation de littérature comparée. En revanche, il est opportun d'apporter un peu de clarté : le normal, c'est ce qui est conforme à la norme d'un individu ; la jalousie est aberrante aux yeux d'Emilio Brentani parce qu'elle ruine sa règle de vie. Mais cette norme elle-même peut être contestée : la sénilité précoce du personnage de Svevo était un état pathologique, et le temps de sa jalousie pourra au contraire apparaître comme une période de jeunesse et de santé.

C'est un faux problème que de se demander si, en passant par le moule de la forme romanesque, par les exigences de la représentation romanesque, la jalousie devient pathologique. Ce sentiment en soi sain, normal – dans la vie – deviendrait morbide dans les romans (et le caractère tendu, excessif si l'on veut, de la jalousie dans *La Sonate à Kreutzer,* a fait beaucoup pour entretenir cette idée ; l'admirable quatuor à cordes de Leoš Janácek qui porte ce titre et que la nouvelle a inspiré en est la preuve). Cela procède d'une autre idée reçue : que le roman grossisse les choses, donc que la « mise en roman » de la jalousie aboutisse à une histoire pathologique. Écrire « la jalousie amoureuse est courante, mais elle devient morbide par la nécessité du grossissement romanesque » relève d'une conception primaire et malveillante, tant du roman (d'ailleurs les romans étudiés sont brefs et tendent vers la nouvelle, à la ligne plus sobre) que de la représentation romanesque. René Girard, dans ce livre si important, *Mensonge romantique et vérité romanesque,* a pris soin de laver le roman de toute accusation de ce type, écrivant que « ce sont nos propres désirs qui tracent une ligne, toujours arbitraire, entre santé et maladie. Le génie romanesque efface cette ligne ». Je dirai surtout que, tout autant que le romancier, le lecteur peut voir comme pathologique ce qui ne l'est pas nécessairement. C'est une catégorie de la représentation du personnage, du romancier, du lecteur, et il faudrait pouvoir tenir compte, à cet égard, de toutes les conditions de la réception.

Le problème me semble donc bien plutôt être celui-ci. Dans les romans étudiés, on note la présence d'éléments pathologiques, ou du moins

présentés par l'écrivain comme tels. Ces éléments sont-ils nécessaires à la représentation romanesque de la jalousie, sont-ils la condition d'une écriture de la jalousie ? On notera que ces éléments peuvent être extérieurs à la jalousie : Amalia et, dans une moindre mesure, Emilio sont des malades avant de connaître les affres de la jalousie ; la maladie de Veltchaninov est présentée dès le premier chapitre de *L'Éternel Mari*, et elle n'est pas celle du jaloux de l'histoire, Trous-sotski. Le passé du « fornicateur » a lui-même quelque chose de trouble dans *La Sonate à Kreutzer.* Ces éléments peuvent être intérieurs à la jalousie : il y a des accès de jalousie, des troubles cardiaques qui lui sont liés, un *furor* au sens latin du terme (le mari, dans *La Sonate à Kreutzer,* a éprouvé ce qu'il appelle des « déchirements » (chap. XV) dès la naissance des enfants et leur allaitement). Surtout, ces éléments sont intérieurs à une certaine représentation que le personnage jaloux se fait de sa jalousie – et cela est capital dans l'écriture de la jalousie : elle est, à beaucoup d'égards, l'écriture de la conscience que le personnage romanesque a de sa jalousie (« J'étais comme une bouteille retournée dont l'eau ne s'écoule point parce qu'elle est trop pleine », explique le meurtrier de sa femme dans *La Sonate à Kreutzer,* se rappelant l'intrusion du rival, analysant ses réactions le jour où il arriva avec son violon et joua avec la future victime de simples romances sans paroles et une sonatine de Mozart). C'est donc le jaloux qui se voit comme malade – ce qui ne veut pas dire nécessairement qu'il le soit. Il ressent un malaise (celui du trop-plein, de l'étouffement, dans le cas de Tolstoï). Il peut d'ailleurs utiliser tout aussi bien la maladie pour cacher sa jalousie (Emilio et aussi Amalia).

C'est donc moins l'objet pathologique qui importe que le traitement de cet objet à des fins différentes. C'est moins la recension, l'agencement des éléments pathologiques que leur sens. Ils peuvent même apparaître comme dépassant le projet (qui n'existe jamais à l'état pur) d'une représentation romanesque de la jalousie ou d'une écriture de la jalousie. Le projet du romancier n'est jamais celui d'une peinture de la jalousie, donc d'une pathologie pour elle-même, mais plutôt celui d'une version pathologique qui sert de révélateur à la signification globale du roman. Les éléments de jalousie pathologique, insérés dans le cadre de l'espace romanesque, sont les révélateurs d'effets qui demandent une réorganisation du statut de l'écriture du désir dans la création romanesque comme système cohérent

d'un rapport perverti à la réalité et comme indices d'un débat esthétique et phénoménologique dont la jalousie est le prétexte obligé.

– 2) Une approche concrète : les aspects du problème à travers les textes.

La citation à commenter porte sur *Senilità.* Il est donc légitime de commencer par réfléchir sur cet exemple (sans, bien sûr, s'en tenir à lui quand on traitera le sujet : ce serait une erreur de méthode impardonnable, et un défaut dans le principe comparatiste même). Le roman de Svevo offre l'exemple le plus net de recours à une histoire pathologique dans le cas de l'histoire d'Amalia. On pourrait paraphraser le reproche de Heyse en ces termes : pourquoi Svevo ne s'en est-il pas tenu au cas d'Emilio Brentani ? Pourquoi a-t-il introduit l'histoire secondaire, presque le *sub-plot,* de sa sœur ? Le recours à cette histoire pathologique était-il nécessaire, ou est-il le résidu d'un naturalisme presque caricatural qui exige, à la manière de Zola, le poids d'une hérédité familiale ? C'est, sous sa forme minimale, le problème que pose le sujet.

À s'en tenir à l'histoire d'Emilio, on s'aperçoit qu'elle n'est pas dépourvue, elle non plus, de tout caractère pathologique. André Bouissy, dans un article publié dans la *Revue des études italiennes* en 1966 (3-4) et 1967 (1), sur « Les fondements idéologiques de l'œuvre d'Italo Svevo », a fait observer que la *senilità* est un état névrotique, « l'antichambre lucide et sereine de la mort ». La jalousie est-elle, dans le cas d'Emilio, une complication de la *senilità* ou, au contraire, une chance de recouvrer la santé ? Était-il nécessaire de mettre en rapport la *senilità* et la jalousie pour représenter cette dernière ?

À première vue le malade, dans *L'Éternel Mari,* c'est d'abord Veltchaninov. Ici, ce n'est plus la jalousie en soi qui a partie liée avec l'histoire pathologique, mais la conscience de la jalousie – qu'elle soit sienne ou celle d'autrui. Il se produit un phénomène d'élargissement, de contagion, pourrait-on dire. Mais en quel sens se produit cette contagion ? Troussotzki n'a-t-il ce comportement de déséquilibré que dans la conscience malade de Veltchaninov ? Le voisinage de Troussotzki, ce malade, aggrave-t-il la maladie de Veltchaninov ? L'histoire pathologique la plus grave reste celle de l'innocente victime, Lisa, qui ne se justifie pas par

les mêmes raisons que l'histoire secondaire d'Amalia dans le roman de Svevo.

Le récit de Tolstoï est d'un maniement plus difficile. En effet, à en juger par l'assez piteuse postface, le mal serait pour lui l'amour charnel lui-même, et il se trouve à l'origine entaché de maladie. D'où le passage, chez le protagoniste, de la débauche avant mariage à la jalousie meurtrière dans le mariage. Il faudra la violence et l'agonie de Lisa pour qu'il parvienne (mais on craint fort que ce ne soit qu'un instant) à dépasser sa personne, ses droits, sa fierté, sa jalousie pour un « pardon » qui n'est salvateur ni pour l'un ni pour l'autre.

Toute la critique proustienne a mis en valeur l'importance de la métaphore chez le romancier d'*À la recherche du temps perdu* qui puise, selon Claude-Edmonde Magny, dans « la caverne aux métaphores ». Or la représentation de la jalousie par la métaphore de la maladie intervient très tôt dans son œuvre (dans la nouvelle « La Fin de la jalousie », publiée dans *Les Plaisirs et les Jours*). À propos du héros qui envisageait de convaincre sa maîtresse de trahison, Proust notait que « ç'aurait été l'opération salutaire après laquelle son amour serait guéri de la maladie qui le tuait ». On retrouve la métaphore de la maladie, très souvent, dans *Un amour de Swann,* et elle est assurément essentielle à son écriture de la jalousie. Est-ce à dire que Swann soit « un cas clinique », comme l'écrivait Maurice Bardèche ? Une telle affirmation serait stupidement réductrice. Il est plus pertinent de voir dans une telle écriture une approximation par laquelle passe comme inévitablement le romancier, mais dont il a la liberté de se dégager.

Une dernière remarque préparatoire portera sur les termes du sujet. J'appellerai « pathologique » une histoire où intervient la maladie, physique ou mentale. « Histoire » désignera la présentation, sous forme de récit, d'un cas singulier. Enfin le « recours » sera l'appel à un adjuvant de la représentation romanesque de la jalousie.

XII. 2. Canevas de la dissertation

INTRODUCTION

(Préambule)

La jalousie a souvent été considérée comme une maladie – par Sénèque, par Montaigne, par Proust lui-même. C'est une constante dans une littérature et une écriture, très fortement marquées par la tradition moraliste (sans pour autant se confondre avec le moralisme de Tolstoï).

(Exposé du sujet)

Il est donc paradoxal que Paul Heyse, après avoir lu le roman d'Italo Svevo, *Senilità,* ait pu reprocher à l'auteur d'avoir eu recours à une histoire pathologique. C'est sans doute la remarque d'un romancier de la belle âme, d'un adversaire du naturalisme.

(Mise en place du problème)

Mais, qu'on y prenne garde, Heyse ne reproche pas à Svevo une banale adéquation, une identification de la jalousie avec la maladie. Il est plutôt sensible à la tension qui existe dans le roman, ou dans le récit, entre la représentation de la jalousie et le recours à quelque chose d'autre, le pathologique. Pourquoi cette tension ? Pourquoi cette tentation d'un recours ?

(Annonce du plan)

Pour en rendre compte, il ne suffira pas d'étudier l'emboîtement des récits. Il faudra retrouver le point de vue d'une conscience de malade et les ruses – ou les timidités – de l'écriture métaphorique de la jalousie.

I. LE RECOURS À L'HISTOIRE

Heyse semble reprocher à Svevo de ne s'être pas contenté d'un récit linéaire. Il a eu besoin d'un récit secondaire, adjuvant, et d'une coloration autre.

1) Dans *Senilità,* en effet, Svevo a eu recours à l'histoire pathologique d'Amalia pour faire le roman d'Emilio Brentani. Tout se passe comme s'il

s'agissait d'un voisinage nécessaire, d'un rapport métonymique fondateur. Le roman de la jalousie aurait besoin d'un environnement pathologique : la maladie de Lisa dans *L'Éternel Mari* ; la maladie et la mort d'Amalia dans *Senilità.* Il n'est pas jusqu'à *La Sonate à Kreutzer* qui n'ait des relents d'hôpital, « l'odeur de ces saletés que prescrivent les médecins, l'iodoforme, le phénol » (chap. XXVIII). Mais curieusement c'est Lisa, l'objet de la jalousie, qui est leur proie et, dans *Un amour de Swann,* c'est Odette de Crécy elle-même qui pourrait être souffrante, par comédie ou non, à de certains moments.

2) Le roman de la jalousie semble exiger un bouc émissaire. La mort de la victime, dans *La Sonate à Kreutzer,* correspond bien à une expulsion nécessaire pour la survie du mari. Lisa, dans *L'Éternel Mari,* Amalia, dans *Senilità,* Saniette, dans *Un amour de Swann,* font les frais d'une situation qui laisse finalement intact le jaloux lui-même. La représentation est alors plus tragique que proprement romanesque. Il n'est pas sûr d'ailleurs que le rejet du bouc émissaire apporte l'« aurore » attendue de la tragédie. La mort de Lisa ne libère pas Troussotzki de sa jalousie, au contraire (les derniers mots de Pavel Pavlovitch dans l'épilogue seront : « Et Lisa donc ? », en pleurant, comme si cette dernière plaie n'avait jamais été pansée). La mort d'Amalia libère Emilio, et sa maladie a précipité la rupture avec Angiolina, mais c'est pour une rechute dans une maladie d'un autre type, la *senilità.* Quant au personnage de Tolstoï, il est si peu libéré qu'il porte en lui un discours qui pourrait ne jamais finir, une histoire dont il ne peut pas plus se détacher que maître Hauche-corne de l'histoire de la ficelle, dans la célèbre nouvelle de Maupassant.

3) Si l'histoire d'Amalia est une histoire secondaire pathologique, on ne peut en dire autant de la petite histoire du frère de Livtsov, dans *L'Éternel Mari,* cette « petite histoire très amusante » que Troussotzki raconte à Veltchaninov : histoire de la volonté froide et lucide d'un jaloux, expression de la lucidité de Troussotzki lui-même. L'important est moins ici la représentation romanesque de la jalousie que l'affrontement de deux consciences. Quant au récit intitulé *Un amour de Swann,* il est à lui seul une histoire (pathologique ou non) que le narrateur d'*À la recherche du temps perdu* s'est fait raconter et qu'il se raconte à lui-même pour comprendre sa propre histoire.

Le problème se trouve donc déplacé vers la question du point de vue.

II. LE POINT DE VUE D'UNE CONSCIENCE (DE) MALADE

Sans doute les romans émanent-ils le plus souvent d'un narrateur omniscient (*La Sonate à Kreutzer* ressortit à un autre type de présentation, le témoignage prêté à un voyageur, technique fréquente dans les nouvelles de Maupassant). Dans tous les cas, un point de vue est privilégié, même quand il ne constitue pas à proprement parler, comme chez Tolstoï, un foyer du récit.

1) Velchaninov est le spectateur de la jalousie de Troussotzki, de la première rencontre à l'analyse contenue dans le chapitre XVI. Cette jalousie n'apparaît donc qu'à travers une conscience, qui est celle d'un hypocondriaque. Il y a, si l'on veut, recours à l'histoire de Veltchaninov – qui est bien une histoire pathologique –, mais afin de permettre le récit de l'histoire du jaloux, de Troussotzki lui-même. Veltchaninov met toujours sur le compte de son état maladif son trouble, son angoisse, l'incohérence de sa conduite face à Troussotzki, et la perception même qu'il a de ce dernier. Aussi, après la quatrième rencontre de l'homme au chapeau garni de crêpe (l'homme au chapeau rond du film dans lequel joue Raimu), est-il prêt à admettre que tout n'est que pure imagination, né de sa cervelle de malade. On serait presque tenté de parler d'un truquage du romancier. En fait, il faut bien comprendre que les seize premiers chapitres de *L'Éternel Mari* conduisent à l'intelligence que Veltchaninov finit par avoir de sa propre jalousie, qui l'avait probablement plus taraudé que le procès (intelligence que devrait avoir aussi le personnage de Tolstoï, qui s'analyse en parlant, mais qui est probablement moins lucide sur lui-même). C'est cette découverte qui permet la guérison de Veltcha-ninov, alors que le narrateur de Tolstoï restera enclos dans le « lamentable ».

2) Emilio Brentani, incapable de comprendre la jalousie d'Amalia, est trop narcissique pour cela. Il n'a pas une conscience malade, comme Veltchaninov, mais une conscience qui est toujours aux écoutes de sa propre maladie, ou de ce qu'il prend pour tel. Il se donne une conscience de malade. Il a en effet le sentiment de s'écarter d'une norme, qui est la norme

de sa vie ancienne. Il souffre, et il voudrait être soigné (par Balli, qui fait office de médecin, par Sorniani, l'ami compatissant). Lors de sa deuxième rencontre avec Sorniani. Emilio se sert de la maladie comme d'un succédané montrable, décent et même honorable de la jalousie et, en effet, comme Sorniani lui trouve mauvaise mine. Brentani saisit cette occasion pour parler de lui. Le discours du protagoniste, où s'exprime la conscience du malade, trouve ainsi sa justification dans l'ordre du récit : ponctuel chez Svevo, il est au contraire accaparant et presque exclusif chez Tolstoï.

3) Swann, plus patiemment encore, a conscience de ce qu'il prend pour une maladie. « C'est charmant, je deviens névropathe », se dit-il après avoir sangloté dans son lit lorsqu'Odette lui préférait une autre compagnie pour la soirée. Il compare son mal à un cancer trop avancé pour être opérable. Il est à la fois le patient et le clinicien, « considérant son mal avec autant de sagacité que s'il se l'était inoculé pour en faire l'étude ». Mais il s'agit là beaucoup moins de la représentation romanesque de la jalousie que de la représentation même que cet esprit curieux, amateur de petits faits précis, a de l'état, nouveau pour lui, qui est le sien.

Dans tous les cas, le romancier a moins recours à une histoire pathologique qu'à une étude phénoménologique, à l'examen de la conscience qu'un personnage a de sa jalousie, à la description de la représentation qu'il s'en fait. Cette représentation, sans doute, est celle d'une maladie. Mais c'est là que l'écriture métaphorique intervient.

III. LA REPRÉSENTATION MÉTAPHORIQUE

On est frappé par la présence, dans les romans, d'un registre métaphorique qui est, sinon celui de la pathologie, du moins celui de la maladie.

1) Cette métaphore peut venir du jaloux lui-même. Si le personnage de Tolstoï, placé dans une situation de tension extrême qui aurait donné naissance au drame même s'il n'avait pas été jaloux, ne se voit qu'en situation de « trouble », dans un état « bizarre » (chap. XXI), Troussotzki, chez Dostoïevski, porte sur lui-même un diagnostic plus sûr. « Et ce n'est plus le chagrin, c'est quelque chose de nouveau qui me ronge », dit-il. De

son côté, Emilio Brentani se déclare « malade de jalousie », et c'est, ajoute-t-il, « mon seul mal ». Swann, le soir où il cherche désespérément Odette, comprend qu'« un être nouveau était là avec lui, [...] avec lequel il allait être obligé d'user de ménagements [...] comme avec un maître ou une maladie ». Ce dernier exemple montre que ce n'est là qu'une métaphore parmi d'autres. La métaphore de la maladie exprime moins la jalousie elle-même que la crainte que le personnage en a.

2) Cette métaphore peut venir d'un autre personnage. Pozdnychev paraît immédiatement inquiétant à son compagnon de train, même s'il ne le considère pas comme un malade. Dès la première rencontre Veltchaninov demande à Trous-sotzki, dans *L'Éternel Mari* : « Seriez-vous souffrant ? » Et Sorniani pose la question à Emilio Brentani : « Tu es souffrant ? Tu as une drôle de mine. » De la même manière, le général de Froberville remarque l'air malade de Swann lors de la soirée chez M^{me} de Saint-Euverte. Sans doute la jalousie présente-t-elle des manifestations psychosomatiques, et en cela la représentation romanesque a ses assises dans le réel. Mais ce qui est surtout représenté, c'est l'incompréhension d'autrui devant la jalousie et son secret bien gardé.

3) La métaphore peut venir du narrateur lui-même. On observe que c'est vrai dans le roman de Proust surtout. Ici la représentation de la jalousie passe par la multiplicité des métaphores. Cette représentation ne va pas sans ironie (Mme Cottard se révèle « meilleur thérapeute que n'eût été son mari », le célèbre et stupide médecin, car elle substitue aux « sentiments maladifs » de Swann pour Odette « d'autres sentiments, normaux ceux-là »). Le romancier approche d'une réalité difficile à saisir, qu'il connaît intimement. L'histoire à laquelle il a recours est, on le sait, à bien des égards, sa propre histoire. Mais aucun des autres romanciers n'y a échappé.

CONCLUSION

(Résumé des conclusions partielles)

Le pathologique n'est pas concentré dans une histoire, secondaire ou principale. Il colore une conscience et se disperse en notations

métaphoriques.

(Conclusion générale)

Les éléments pathologiques ne concourent pas à faire d'une jalousie « normale » une jalousie romanesque qui serait « pathologique ». Il y a plutôt un usage comparatif de la maladie, et la métaphore de la maladie peut être désignée, dans l'écriture de la jalousie, comme un « outil comparatif ». La maladie est moins traitée en elle-même qu'elle n'a, dans l'écriture, une fonction de type référentiel.

(Ouverture)

Il convient donc de parler de tension plus que d'adéquation. Cette tension justifie le recours à des éléments pathologiques. Il ne peut y avoir dissociation totale de la jalousie et de la maladie, car la jalousie est vécue comme un état de tension, où l'on se découvre un autre. Il ne peut y avoir non plus d'association totale : car la maladie est la limite, le confin, l'extrême de la jalousie.

XIII – JEUX SPÉCULAIRES DANS LE RÉCIT

Cette question peut être comptée parmi les plus difficiles de celles qui figurèrent au programme de l'agrégation de lettres modernes. Elle appelait à la fois une réflexion sur la condition du lecteur, sa représentation dans l'œuvre et sur ce qu'il est convenu d'appeler la mise en abyme, c'est-à-dire, au sens le plus strict du terme, le reflet de l'œuvre dans ce miroir qu'elle constitue pour elle-même. Le livre de Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, édition du Seuil, 1977, est fondamental pour l'étude d'une semblable question.

À l'appui venaient les trois textes suivants, qui constituaient le programme proprement dit :

– André Gide, *Paludes,* dans *L'Art indépendant,* 1895 ; réédition Gallimard, collection « Folio », n° 436.

– Vladimir Nabokov, *Pale Fire,* G. P. Putnam's Sons. 1962, traduction française de Raymond Girard et Maurice-Edgar Coindreau. *Feu pâle,* Gallimard, 1965, réédition collection « L'Imaginaire », n° 74.

– Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore,* Einaudi, 1979 : traduction française de Danièle Sallenave et François Wahl. *Si par une nuit d'hiver un voyageur,* édition du Seuil, 1981, réédition collection « Points », page 90.

Sujet :

« On ne doit pas oublier que les jeux, de ceux des enfants à ceux des adultes, ont toujours un fondement sérieux. »

En quoi ce rappel d'Italo Calvino éclaire-t-il les jeux spéculaires dans les trois romans du programme ?

INTRODUCTION

(Préambule)

L'activité littéraire est difficile à situer parmi les activités humaines. Si elle est trop sérieuse, elle produit une littérature à thèse, une littérature idéologique faite pour Lotaria dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur.* Si elle est trop ludique, on l'accuse de frivolité : Gide parle de *Paludes* comme de quelque chose qui le « fera mettre à Charenton par tous les parents qui le liront », et le jeu avec le poème de Shade est peut-être le signe de la folie profonde de Kinbote dans *Feu pâle* de Nabokov. À considérer ces trois ouvrages, on peut se demander si les jeux spéculaires dont ils sont pleins ne sont pas que des jeux, plus ou moins dangereux.

(Exposé du sujet et du problème)

Mais Italo Calvino vole au secours d'une semblable littérature. Il rappelle, dans un des essais de *La Machine-littérature,* qu'« on ne doit pas

oublier que les jeux, de ceux des enfants à ceux des adultes, ont toujours un fondement sérieux ». Une telle affirmation ne va pas sans paradoxe ; ce qui semble par essence non sérieux, le jeu, aurait un fondement sérieux. Cela implique que, si la fonction du jeu est de divertir, il peut avoir une signification qui dépasse cette fonction : il correspond, chez l'enfant comme chez l'adulte, à une aspiration secrète qui existera aussi chez l'écrivain. C'est cette aspiration qu'il faut s'efforcer de retrouver.

(Annonce de la démarche et du plan)

La généralité où se place Calvino peut éveiller l'esprit critique. Les jeux des enfants et des adultes ne sont peut-être pas parfaitement assimilables. Ces jeux ne sont pas parfaitement assimilables non plus à des jeux qui restent spécifiquement des jeux littéraires. On peut rechercher le « fondement sérieux » des jeux de l'enfant dans l'esprit d'imitation, celui des jeux de l'adulte dans le goût pour une certaine cérébralité. Ces deux sources du jeu se retrouveront dans les jeux spéculaires des trois récits de Gide, Nabokov, Calvino. Mais on devra y ajouter cette source particulière du jeu littéraire : une culture qui lui sert de prétexte et peut-être de justification.

I. L'ESPRIT D'IMITATION

(Préambule)

Les études psychologiques sur les enfants ont montré que, dans leurs jeux, ils imitent souvent les adultes. On pourrait dire qu'à l'inverse les adultes imitent les enfants et que, dans leurs jeux, ils s'efforcent de retrouver quelque chose de ce qui fut leur esprit d'enfance. On pourra chercher dans le récit spéculaire la trace de ces deux modes de l'imitation. Les jeux spéculaires dans le récit n'iront pas en tout cas sans une manière d'imitation.

(1. L'imitation dans le jeu des enfants)

Si elle est un miroir, l'œuvre littéraire est d'abord miroir de la vie. Comme telle, elle peut représenter les jeux des enfants, et peut-être parce qu'elle s'en inspire à son tour.

a) Dans *Feu pâle,* quand Kinbote cherche à faire le portrait de Charles-Xavier et de son compagnon de jeux adolescent Oleg il commence par prendre pour modèle un jeu d'enfant :

> « J'aimerais fournir au lecteur des figurines à découper et des vêtements comme dans ces livres de poupées de papier pour enfants armés de ciseaux. Ça animerait un peu ces sombres soirées qui me détraquent le cerveau. »

C'est que le romancier, comme s'il songeait à de tels jeux d'enfant, veut montrer par son récit même qu'il a conscience d'utiliser un procédé aussi sommaire. Gide découpe la figure d'Hubert ou de Richard ; « en abyme », le narrateur de *Paludes* découpe dans les *Bucoliques* de Virgile la figure de Tityre puis, comme un enfant qui joue, il lui prête une attitude, des gestes : Tityre regarde les marécages, pêche à la ligne. Il lui prête des paroles, comme la petite fille qui fait parler sa poupée.

b) Charles-Xavier et Oleg disposent d'un jouet, qui est un jouet précieux, jouet que le jeune prince voudrait retrouver : « C'était un cirque modèle réduit, très compliqué, et renfermé dans une boîte aussi grande que la boîte d'un jeu de croquet », avec les « jeunes acrobates bruns aux fesses pailletées, un élégant et mélancolique clown à collerette, et spécialement trois éléphants de bois poli de la taille de petits chiens et dont les articulations étaient si perfectionnées qu'on pouvait faire tenir l'éléphant à la robe polie debout sur une patte de devant ou le faire se dresser solidement sur le couvercle d'un petit baril blanc encerclé de rouge ». Ce jeu, en fait, Charles-Xavier va l'oublier quand, en le cherchant, il va découvrir le dispositif d'une sortie secrète.

Si le romancier le signale, c'est peut-être pourtant pour suggérer que, lui aussi, il anime dans son récit un « cirque modèle réduit ». La sotie gidienne n'est-elle pas essentiellement un art d'animer des fantoches ? *Les Caves du Vatican* seraient alors peut-être un meilleur exemple que *Paludes,* mais tout l'épisode du banquet ressortit bien à une semblable animation – et ce n'est pas un hasard s'il aboutit à un rêve qui la reprend et la varie. Gradus dans

Feu pâle, figurine découpée dans un livre d'horreur, a aussi quelque chose du fantoche que l'auteur anime, et il imagine une autre manière, à la fois ludique et littéraire, de le mouvoir. La geste de Gradus serait suscitée par la progression même du poème de Shade : variante audacieuse, et ironique, sur le thème du « Gradus ad Parnassum ».

c) Calvino a reproduit un autre jeu d'enfants, ou d'adolescents plutôt, dans son second récit, « En s'éloignant de Malbork ». On sait que les enfants jouent volontiers à la guerre. Jouent-ils encore quand ils se battent pour de vrai ? Ponko et Gritzvi en tout cas se battent, à cause d'une possible rivalité amoureuse. En cela, ils ne font qu'imiter, peut-être sans le savoir, les adultes, tels Kauni et Pittö (des enfants de vingt ans, à peine plus grands) et, d'une manière générale, les Oskart et les Kauderer. Le récit se plaît, on le sait, à organiser des batailles : complot des gens de lettres contre le narrateur de *Paludes*, lutte des Carlistes et des Ombres dans *Feu pâle,* lutte de l'Organisation et de la police (ou de l'Organisation et de la Contre-Organisation) dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur.* Ce sont autant de jeux de bataille, tels que se plaisent à les pratiquer les enfants, et le roman à son tour joue à ce jeu. Bien plus – et c'est en cela qu'il est spéculaire –, il le représente comme un jeu, c'est-à-dire comme un système sommaire d'oppositions, comme un système « en miroir » aussi où les adversaires se ressemblent.

(2. L'imitation dans le jeu des adultes)

Les adultes jouent peut-être pour retrouver leur enfance perdue. Quand Kinbote joue au ping-pong avec de très jeunes gens, il est bien évident qu'il cherche à oublier pour un instant les tracas de sa condition d'adulte. On peut trouver, analogiquement, quelque chose de ce retour vers l'esprit d'enfance dans les trois récits du programme. Le premier projet de l'histoire de Tityre, dans *Paludes*, est une sorte de robinsonnade où le narrateur peut mirer le souvenir de ses lectures d'enfant. L'histoire de Gradus, inscrite en filigrane dans celle du poème de Shade, est celle de l'« affreux Jojo ». Enfin Calvino fait lui aussi appel, par sa narration toujours recommencée, à ce goût du récit qui est chez l'adulte un reste de l'esprit d'enfance. C'est la caractéristique même du lecteur et de la lectrice.

(3. Le roman comme imitation)

Mais ici c'est bien le roman lui-même qui joue à imiter et à refléter le jeu de cette imitation.

a) Le récit intérieur de *Paludes,* l'histoire de Tityre, se présente comme l'imitation d'un traité symboliste. Quand il commence à en faire la lecture à Angèle, et en particulier quand il lit des notes – où l'on « voit ce que l'auteur veut dire bien mieux qu'il ne l'écrira par la suite » –, l'écrivain insiste sur « la vérité du symbole » : la vaine pêche à la ligne, aussi inutile que le sera le « petit voyage » à Montmorency dans le récit principal.

b) Le jeu est plus remarquable encore dans *Feu pâle.* Nabokov s'est amusé à organiser un roman comme une édition critique – par exemple comme celle de l'*Eugène Onéguine* de Pouchkine qu'il réalisait à la même époque. Mais Kinbote nie le principe même de cette organisation : « Je n'ai nullement le désir de tordre et de bossuer un *apparatus criticus* sans ambiguïté en un monstrueux simulacre de roman », déclare-t-il solennellement dans un passage « en abyme », où l'imitation pratiquée se trouve niée dans son principe même.

c) La chaîne des récits dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* s'organise comme une série d'« à la manière de ». Calvino lui-même a caractérisé chacun des récits dans une présentation de son roman : « il romanzo della nebbia », « il romanzo dell'esperienza corposa », « il romanzo simbolico-interpretativo », « il romanzo politico-esistenziale », « il romanzo cinico-brutale », « il romanzo dell'angoscia », « il romanzo logico-geometrico », « il romanzo della perversione », « il romanzo tellurico-primordiale », « il romanzo apocalittico ».

(Transition)

Un retrouve donc dans ces trois romans l'esprit d'imitation qui est l'un des fondements du jeu. Mais il bien évident que cette imitation n'est pas spontanée comme dans le jeu des enfants ; elle est déjà marquée par une certaine cérébralité.

II. LA CÉRÉBRALITÉ

(Préambule)

La cérébralité est peut-être la caractéristique principale de certains jeux de l'adulte (et déjà d'ailleurs de certains jeux de l'enfant). Ce sont des jeux de l'esprit qui font appel à des coïncidences, à des combinaisons, à des tactiques.

(1. Des coïncidences)

a) Un premier exemple nous est fourni par le jeu au narrateur et de Martin dans *Paludes.* C'est un jeu simple, qui pourrait être un jeu d'enfant : chacun écrit de son côté quelque chose sur un papier, puis les joueurs confrontent ce qu'ils ont écrit. Or le jeu fait apparaître ici des coïncidences : les thèmes traités (la cécité, les adages, la règle d'existence), certaines formules (« Croire qu'on y voit clair pour ne pas chercher à y voir puisque »), même si les réponses finissent par apparaître comme diamétralement opposées. C'est bien d'un jeu spéculaire qu'il s'agit : les réponses sont « en miroir ». Et cette rencontre des deux esprits reste inexpliquée, sinon par le fait qu'elle est un jeu de l'esprit.

b) On peut en rapprocher le jeu sur les mots-miroirs dans *Feu pâle.* Il y a même ici une double coïncidence : la figure inverse d'un mot découverte dans un autre mot, le fait que Kinbote se plaît à ce jeu comme Hazel Shade, la fille du poète. De là à supposer qu'il a transposé ce jeu dans le poème, qui serait alors sa propre création, il n'y a qu'un pas, aisément franchi si l'on substitue Nabokov à Kinbote.

c) Même jeu de coïncidences dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* et jeu de coïncidences qui permet l'organisation même du livre. C'est l'ingénieux système des points d'appui – une combinaison déjà – mise en place par Calvino : tel nom apparaissant dans un récit se retrouve dans le récit suivant (Jan, le complice du premier récit, dont le commissaire Gorin annonce la mort, se retrouve dans le second récit avec l'allusion à la « veuve de Jan » ; Okeda, le nom du professeur japonais dans « Sur le tapis

de feuilles éclairées par la lune » devient le nom du village indien, Oquedal, dans le récit suivant, « Autour d'une fosse vide », etc.).

(2. Des combinaisons)

Le jeu spéculaire est alors très proche du jeu sur les mots. Le romancier se plaît à des combinaisons qui assurent pourtant la progression même de son récit. Hildebrant et Ildevert, dont les noms s'appellent et se répondent, font avancer la discussion sur *Paludes* dans « Le Banquet ». Dans *Feu pâle,* le précepteur anglais de Charles-Xavier, Mr. Campbell, joue aux échecs avec son double français, M. Beauchamp (on n'entendra pas parler de ce M. Beauchamp ailleurs dans le livre, et son nom ne figure pas à l'index : ce n'est que la traduction fantaisiste en français de Campbell) : il permet ainsi au futur souverain de découvrir la sortie secrète qu'il utilisera au moment de sa fuite et qui lui ouvrira un autre beau champ, celui de l'exil.

(3. Des stratégies)

Le jeu d'échecs devient assurément un modèle pour les jeux spéculaires tels qu'ils sont pratiqués dans *Feu pâle.* Les adversaires, dans le combat des Carlistes et des Ombres, sont des pions dont les noms s'apposent anagrammatiquement : Odon et Nodo, Radomir et Mirador Mandevil. Kinbote fait d'ailleurs lui-même référence au jeu d'échecs quand il décrit la situation où se trouvait le roi dans les premiers mois de la rébellion :

« Il avait la sensation amusante d'être la seule pièce noire dans ce qu'un inventeur de problèmes d'échecs pourrait appeler un blocus avec un roi-dans-le-coin du type *solus rex.* »

Odon a la « mine contrariée d'un joueur d'échecs à qui on montre comment il aurait pu sauver la partie qu'il vient de perdre » quand le roi lui signale un passage secret dont il n'a jamais entendu parler. La fuite du roi met donc en jeu toute une stratégie imitée du jeu d'échecs.

Mais on peut même se demander, à propos de *Feu pâle,* si les deux récits qui avancent parallèlement ne correspondent pas à l'avancée de deux adversaires sur un échiquier. Ces deux adversaires, ce ne sont pas seulement

Charles-Xavier (Kinbote) et Gradus, mais le poème de Shade et Gradus. Il n'y manque même pas ce léger décalage qui existe entre les deux adversaires dont l'un essaie de combler le retard qu'il a sur l'autre. La tactique du joueur d'échecs s'est transposée en tactique du romancier et il en est tellement conscient qu'il utilise le jeu d'échecs comme miroir de la double avancée de son récit.

Le même passage de la combinaison à la tactique, et aussi du jeu au récit, peut être observé dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur.* Le maniaque des miroirs dans « Dans un réseau de lignes entrecroisées » en use d'abord comme d'un jeu. Mais il élève ce jeu à la hauteur d'un mode d'existence : il ne vit plus qu'en miroir, organisant autour de lui un jeu de doubles dont la complexité va croissant. Mais est-il le seul à agir de la sorte ? On s'étonne de voir Calvino concevoir son chapitre IX (l'épisode ataguitanien) sur le même mode, avec un jeu de miroirs entre l'Organisation et la police, l'Organisation et la Contre-organisation. On peut se demander si ce n'est pas l'ensemble du livre qui est organisé de cette façon : au moment où un récit s'interrompt et semble se tarir, le récit suivant vient à prendre la relève en s'appuyant sur lui. À cette organisation des récits semble s'opposer la contre-organisation de la *cornice* qui vient en rompre le cours. Mais cette *cornice* ne tarde pas à ressembler aux récits eux-mêmes : c'est ce qui se passe en particulier dans le chapitre IX, et de plus en plus la *cornice* se charge de narrativité.

Peut-on alors revenir à *Paludes* ? Si les références aux jeux de mots, d'échecs ou de miroirs en sont absentes, il convient toutefois d'observer que c'est une stratégie qui permet aux deux récits de se rejoindre. Plus on avance, plus on s'aperçoit qu'il n'est rien dans *Paludes* II qu'on ne retrouve dans *Paludes* I. « Le Banquet », le « petit voyage » deviennent partie intégrante de l'histoire de Tityre. Le narrateur n'a plus même besoin d'écrire, ou de dicter à Angèle : son livre n'est plus que le miroir de son existence. Il suffit qu'elle s'y réfléchisse. Le jeu, qui a été celui d'une poursuite, cesse quand cette poursuite n'a plus lieu d'être.

(Transition)

À bien des égards, les jeux spéculaires dans les récits au programme apparaissent comme des jeux cérébraux. Pourtant Kinbote affirme avoir « ces jeux en horreur » : « ils me donnent, dit-il, d'abominables douleurs dans les tempes ». Et Calvino charge le personnage d'Hermès Marana, le faussaire pour qui la littérature n'est qu'un artifice et artifices. Pour Marana, « la littérature a d'autant plus de valeur qu'elle consiste en dispositifs ingénieux, tout un ensemble d'engrenages, trucs et attrapes ». L'écrivain semble devancer le reproche en faisant, en abyme, la critique de cette cérébralité-là. Mais la structure en abyme attire peut-être notre attention sur un autre fait : elle fait partie d'une certaine tradition littéraire, et les jeux spéculaires dans le récit ont pour fondement le plus sérieux cette tradition-là, inséparable d'une certaine culture littéraire.

III. LA CULTURE

(Préambule)

Parce qu'ils procèdent du jeu de l'imitation, les trois récits du programme peuvent être considérés comme des œuvres au second degré. Les jeux spéculaires qui s'y manifestent reposent sur un système d'allusions. Mais ces jeux sont plus sérieux qu'il n'y paraît : ils témoignent d'une réflexion sur la création romanesque. N'y at-il pas pourtant saturation par la culture ? De là vient une certaine hantise de la stérilité qui pourrait bien être la note la plus grave qu'ils nous font entendre.

(1. Le système d'allusions)

a) Le narrateur de *Paludes* découpe une figurine dans la première des *Bucoliques* de Virgile. Le jeu qu'il imagine avec Martin est une variante moderne du chant amébée antique – à tel point d'ailleurs que les deux citations latines sont deux citations virgiliennes et que la seconde vient même de la huitième des *Bucoliques*. Le récit entier de Gide apparaît comme un jeu sur le genre traditionnel de la bucolique : les marais de Tityre sont aussi bien la vie parisienne – et en particulier la vie littéraire dans les salons parisiens – que l'humide campagne de Montmorency ; Tityre peut

être la figure des autres, de l'autre, comme il est la figure du narrateur lui-même. Le jeu spéculaire consiste alors à multiplier, et à même à multiplier à l'infini les reflets de la bucolique virgilienne.

b) *Feu pâle,* à commencer par le titre, est de la même manière un jeu sur des réminiscences shakespeariennes. Pour prendre l'exemple d'un jeu spéculaire ténu, comme il y en a tant dans le livre, Botkin, anagramme de Kinbote et nom peut-être d'un autre professeur de Wordsmith College, est, comme le rappelle l'index, le nom du stylet danois dans *Hamlet.* On pourrait multiplier les allusions (les noms de rue shakespeariens à Onhava, la Shakespeare Avenue à Wordsmith College) et rappeler l'utilisation qui est faite de la prétendue traduction de *Timon d'Athènes* par Conmal. Mais il faut faire apparaître l'ambiguïté principale : ce « feu pâle », présent dans le texte de Shakespeare mais curieusement absent de la traduction de Conmal, est-il celui que le poème renvoie sur le commentaire de Kinbote, ou n'est-il, dans ce poème, que le pâle reflet du soleil que voulait y faire régner la narration de Kinbote ? Le jeu spéculaire est alors jeu de miroirs qui se répondent.

c) Il n'y a pas d'allusions littéraires aussi précises dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur.* Mais le nom seul d'Hermès Marana indique la présence d'un environnement culturel. Hermès, c'est le maître de la glose, le patron des traducteurs. Marana, c'est Don Juan, donc un maître en matière de tromperie et de séduction. Toute la question des apocryphes est représentée par ce double nom emblématique. Ce nom, s'il est un miroir, réalise, comme par convergence, un concentré de la manière romanesque.

(2. Une réflexion sur la création romanesque)

Ces allusions ne sont pas gratuites. Elles sont au service d'une réflexion, au sens intellectuel du mot, sur la création romanesque. « Spéculer, réfléchir : toute activité de pensée me renvoie infailliblement aux miroirs », rappelle le héros de « Dans un réseau de lignes entrecroisées ». Le romancier est alors tributaire de la tradition de la « mise en abyme », qui est bien une autre manière d'environnement culturel.

a) Au moment de *Paludes*, cette tradition n'est pas encore véritablement constituée. On sait combien Gide contribuera à l'établir, ainsi que ses commentateurs. Mais une page du *Journal* de 1893, donc antérieure à *Paludes,* indique bien qu'il s'était déjà recherché des prédécesseurs chez les peintres, mais aussi chez les écrivains d'autrefois. L'histoire de Tityre est le miroir où apparaît le sujet de l'œuvre tout entière : du sein d'une stagnation, campagnarde ou urbaine, peut naître quelque chose, un sourire, une création. Gide dit déjà le prix de l'attente, même dans les conditions les plus ingrates.

b) L'utilisation de la mise en abyme est moins nette dans *Feu pâle.* En effet l'œuvre enchâssée est apparemment plus hétérogène, puisqu'elle est attribuée à un autre auteur, Shade. Mais le livre laisse bien apparaître aussi une réflexion interne sur la création et la signification de l'œuvre littéraire. « La vie humaine, écrit Kinbote, n'est qu'une série de notes en bas de page d'un vaste chef-d'œuvre obscur et inachevé. » Ce serait la justification même de la forme insolite que prennent le récit et le livre lui-même.

c) Au contraire, *Si par une nuit d'hiver un voyageur* est un brillant exercice de mise en abyme, concerté de la part d'un auteur qui connaît et *Les Faux-Monnayeurs* et l'essai de Lucien Dällenbach sur *Le Récit spéculaire.* Le journal de Silas Flannery fait écho au journal d'Édouard dans le roman de Gide. Il permet au romancier fictif de faire état, à la fin du chapitre VIII, d'un projet de roman qui est à peu près en tous points identique à celui que Calvino a réalisé.

(3. Une hantise de la stérilité)

Une œuvre qui se regarde trop ne risque-t-elle pas d'apparaître comme stérile ? Cette crainte n'est pas tout à fait absente de *Paludes*, où le romancier a conscience de travailler sur un matériau ingrat : il regarde naître son livre comme les petits potamogétons au Jardin des Plantes. Elle n'est pas tout à fait absente de *Feu pâle* : comme s'il était dépité de voir que sa narration n'a servi à rien pour la genèse du poème de Shade, Kinbote la réintroduit de force dans son apparat critique. Mais elle y sera inutile, et déplacée. C'est dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* que cette hantise

de la stérilité est le plus sensible. On ne peut plus faire que des allusions parce que tout a déjà été dit. C'est vers quelque chose de ce genre que nous oriente Calvino avec l'allégorie du Père des récits : tout a déjà été raconté, et tout a été raconté parce que tout a déjà été vécu :

> « Mais comment déterminer le moment exact où une histoire commence ? Tout est déjà commencé depuis toujours, la première ligne de la première page de chaque roman renvoie à quelque chose qui a déjà eu lieu hors du livre. »

D'où le sentiment d'une certaine usure par la littérature et d'une certaine usure de la littérature. Elle explique dans *Se una notte* le recours à la forme narrative brève, chaque séquence ayant alors une charge narrative plus forte. Cette préoccupation n'est pas seulement illustrée par le livre de Calvino, mais « en abyme » par telle préoccupation de Silas Flannery :

> « Je voudrais pouvoir écrire un livre qui ne serait qu'un *incipit*, qui garderait pendant toute sa durée les potentialités du début, une attente encore sans objet. »

(Conclusion partielle)

Dans *Se una notte,* on peut trouver grotesque l'invention attribuée à l'antilecteur, Irnerio : il utilise les livres en tant qu'objets matériels comme ingrédient pour fabriquer des œuvres d'art, des sortes de tableaux. Il en résultera peut-être un livre sur l'usage qu'il fait des livres. Mais on peut voir dans cette invention un reflet de la manière dont se fait le récit lui-même. Le livre vit des autres livres, de citations, d'allusions, d'imitations. Le jeu spéculaire n'est alors autre que celui de la culture. Il ne va pas sans une certaine gravité, sans un certain sérieux : est-ce que tout n'est pas dit, est-ce qu'on ne vient pas trop tard ?

CONCLUSION

(Résumé des conclusions partielles)

Bien différents nous sont apparus les jeux spéculaires dans les trois récits au programme. Ils témoignent d'un esprit d'imitation, comme les jeux de l'enfant. Ils témoignent d'une certaine cérébralité, comme les jeux de l'adulte. Mais ce sont en plus des jeux littéraires, qui mettent en œuvre et peut-être en question une certaine utilisation de la littérature.

(Conclusion générale)

On peut être amusé, on peut être aussi irrité par ce qu'il y a de trop ouvertement ludique dans ces livres de Gide, de Nabokov, de Calvino. Mais cette fonction de divertissement doit le céder à une signification qui la dépasse. Et cette signification n'est pas seulement un « fondement sérieux ». Elle est la présence dans l'œuvre d'un esprit de sérieux qui en semblait absent : l'attention que porte l'œuvre à elle-même, à sa naissance, à ses implications, à ses limites.

(Vers une idée nouvelle)

« Les miroirs feraient bien de réfléchir un peu plus avant de renvoyer des images » dit Jean Cocteau dans *Le Sang d'un poète.* Calvino nous met lui aussi en garde contre une apparente gratuité des jeux spéculaires. Et, comme Cocteau, il nous rappelle l'autre sens du mot réflexion.

XIV – LE POÈTE COMME CONSCIENCE CRITIQUE DE SON TEMPS

Il est toujours délicat de proposer un programme sur la poésie, en raison de la qualité propre du texte original et de la perte inévitable, plus sensible qu'ailleurs, dans la traduction. Dans le cadre d'un certificat de licence de littérature comparée, un tel programme est possible, et même souhaitable, puisqu'on est en droit d'exiger, à ce niveau, une maîtrise des langues. Il est difficile d'en demander autant à un étudiant de DEUG, même si on l'incite à pratiquer au moins deux langues. Et, pour l'agrégation de lettres

modernes, l'usage s'est institué, sans doute insatisfaisant, d'un travail sur textes traduits.

Il serait pourtant regrettable de se priver de semblable question. En proposant celle-ci, qui est fort belle, Stéphane Michaud, alors professeur à l'université de Saint-Étienne, et aujourd'hui professeur de littérature générale et comparée à la Sorbonne-Nouvelle (Paris III), prenait délicatement les précautions indispensables et faisait des suggestions précieuses. « Un programme de poésie, écrivait-il, place nécessairement les problèmes de traduction au cœur de la réflexion, et pose sans doute la question de savoir si toute poésie n'est pas par essence traduction. C'est pourquoi, on se gardera de négliger les indications que donnent ces poètes qui consacrèrent une part importante de leur activité à la traduction. Voir par exemple Hölderlin, lettre du 10-15 juillet 1794 à Neuffer, et ses *Remarques sur les traductions de Sophocle,* ou Octavio Paz, *L'Arc et la Lyre* et *La Fleur saxifrage ».* Il convient d'ajouter que la consultation du texte original, pour des langues non rares, permet même à celui qui n'a pas la maîtrise de la langue de saisir les insuffisances de la traduction et la saveur de la poésie.

Le programme s'organisait autour de quatre grands poètes. Venait d'abord William Blake, avec les *Sangs of Innocence* et les *Songs of Experience* (1789, 1794), étudiés à partir de l'excellente édition bilingue des *Œuvres I,* traduction de Pierre Leyris, Aubier-Flammarion, 1974 (à compléter, pour les illustrations et le commentaire très sobre, par l'éd. de Geoffroy Keynes, *Sangs of Innocence and Experience,* Oxford-New York, Oxford University Press, 1970, réimpr. en 1984). Friedrich Hölderlin était ensuite abordé, dans l'édition Garnier-Flamma-rion de ses *Hymnes, élégies et autres poèmes,* 1983, (G.-F. n° 352), qui a le mérite de tenir compte des travaux récents et où Philippe Lacoue-Labarthe, le présentateur, prend soigneusement ses distances à l'égard de la traduction d'Armel Guerne (voir p. 184-185), nous plongeant volontairement – et c'est salutaire – en pleine difficulté. Mais le recours au texte original s'impose (voir l'édition des *Sämtliche Werke und Briefe* de Hölderlin, publiée par Günter Mieth et ses collaborateurs, Munich, Habser, 1970), et le volume d'*Œuvres* de la Bibliothèque de la Pléiade, dirigé par Philippe Jaccottet, apporte des compléments indispensables. Un saut dans le temps permet d'aller jusqu'à

l'*Ode à Charles Fourier* d'André Breton, texte publié pour la première fois en 1947, dont Jean Gaulmier a fourni une excellente édition critique, qu'il convient d'utiliser en priorité (Klincksieck, 1961). Enfin *Liberté sur parole* d'Octavio Paz (coll. « Poésie-Gallimard », 1971, trad. de Jean-Clarence Lambert), confronte aux difficiles problèmes posés par l'évolution d'un recueil et d'un texte, avec ses trois éditions de 1949, 1960 et 1968, toutes les trois publiées à Mexico. On ne saurait donc trop recommander, pour l'édition originale, l'utilisation du volume de 1960, *Libertad bajo palabra, Obra poetica (1935-1957),* Letras mexicanas, Fondo de cultura economica, ou l'édition bilingue avec préface et traduction de Jean-Clarence Lambert chez Gallimard, collection « Poésie du monde entier », 1966. Ni l'une ni l'autre, il est vrai, ne nous donnent l'état définitif du recueil de Paz.

« Die Dichter müssen auch

Die geistigen weltlich sein. »

« Les poètes, il leur faut aussi,

Ces hommes de l'esprit, être des hommes de la Terre. »

Quelle que soit la traduction qu'on donne de ces deux vers de l'hymne de Hölderlin intitulé *Der Einzige* (« L'Unique »), ils preuvent éclairer l'intitulé de la question. Les deux antonymes qu'un chiasme rapproche (*geistigen/weltlich*) ne suggèrent pas une opposition entre la conscience critique et l'environnement mondain du poète – son temps. Hölderlin veut plutôt affirmer que la poésie, considérée comme une manifestation du spirituel, est pourtant l'œuvre d'un homme qui appartient au monde et en qui s'éveille et s'aiguise à la fois la conscience critique de son temps. Pas plus que la poésie spirituelle ne peut exister sans le poète mondain, un mondain ne mérite d'être appelé poète s'il n'établit entre son temps et lui la distance de l'esprit. Sans doute le poète éprouve-t-il une secrète tendresse pour les choses de ce monde. Il se plaît à les nommer, à les transposer en images. Mais le sentiment de la terre est aussi ce que Mallarmé appelle « l'horreur du sol ». Ce temps n'est qu'un pis-aller pour celui qui sait qu'il appartient spirituellement à ce qui n'est pas le temps, et pourtant vit dans le temps. En cela le poète est « unique », et le titre de l'hymne vaut non seulement pour le dieu qu'il célèbre, pour le Christ, mais pour quiconque se

découvre brusquement « d'une autre nature » (« *Wohl ist er auch anderer Natur* », dans la troisième version de l'hymne).

Or cet unique se multiplie, et le parcours d'une histoire de la poésie est semé de ces figures qui sont autant de cailloux blancs signalant le lieu d'une incarnation : ici, en ce temps-là, il y eut un poète. Blake, Hölderlin, Breton, Paz, ces noms n'ont pas été pris au hasard, mais ils disent, dans sa généralité, la contradiction où l'artiste se trouve pris. « Le général, c'est-à-dire ce qui est valable pour beaucoup, nous ne pouvons l'atteindre que par voie de réflexion comparative : cette proposition de Heidegger » (*Approche de Hölderlin,* trad. fr., Gallimard, 1962, p. 42) invite à sortir de la monographie, même si l'on réduit l'ambition d'une enquête sur l'essence de la poésie à une recherche sur le rapport entre l'acte d'écrire de la poésie (le *Dichten*) et l'être-ici du poète (son *Dasein*), sa condition d'être-dans-le-temps.

Le danger du catalogue doit être écarté. L'apparent fossé entre deux siècles peut être aisément comblé si on fait la part de la redécouverte tardive de Blake et de Hölderlin (l'essai de Northrop Frye, *Fearful Symmetry, a Study of William Blake,* 1947 ; Martin Heidegger, *Erlauterungen zu Hölderlin Dichtung,* 1936). L'important est de trouver un « point de convergence ». C'est le titre de la traduction française par Roger Munier *(Point de convergence, du Romantisme à l'Avant-garde,* Gallimard, 1976) d'un livre important d'Octavio Paz, *Los hijos del limo,* 1974. Paz y a fait graviter autour de sa propre interrogation les figures, entre autres, de Blake, de Hölderlin et de Breton. Romantisme (Blake, Hölderlin) et avant-garde (Breton et Paz lui-même) se répartissent autour d'une prise de conscience, d'un regard critique sur l'événement majeur du temps. Cette conscience ne fait pas seulement du poème ce qu'Aragon a appelé un « miroir d'encre ». Le texte poétique est le lieu de deux réactions à l'événement, l'ironie et l'humour qui, Paz le précise, peuvent se retourner contre le sujet et faire que le poète, conscience critique de son temps, est aussi conscience critique de lui-même.

Sujet :

Octavio Paz écrivait dans *Point de convergence :* « Révolution et poésie sont des tentatives en vue de détruire ce temps de maintenant, le temps de l'histoire qui est celui de l'histoire de l'inégalité, pour instaurer un *autre temps*. Mais le temps de la poésie n'est pas celui de la révolution, le temps daté de la raison critique, le futur des utopies ; c'est le temps d'avant le temps, celui de la "vie antérieure" qui réapparaît dans le regard de l'enfant, le temps sans dates. »

Ces réflexions éclairent-elles la figure du poète comme conscience critique de son temps dans les œuvres de Blake, Hölderlin, Breton et Paz lui-même qui sont au programme ?

XIV. 1. Remarques préliminaires

Il n'était pas facile de trouver un sujet qui permît d'utiliser les quatre poètes du programme tout en restant en relation avec la question posée. Une fois de plus, Octavio Paz offrait un possible « point de convergence », et c'est du livre qui porte ce titre dans la traduction française (le titre original signifie : les enfants du limon, c'est-à-dire que les poètes sont bien nés du sol) que la citation proposée était extraite.

La démarche essentielle consiste dans l'analyse de la citation, et c'est d'une telle analyse qu'il faut partir. Le temps de l'histoire, celui auquel nous a habitués notre formation intellectuelle et politique, est un temps linéaire, représenté en particulier par le progrès, si important dans l'idéologie du XVIII^{e} et du XIX^{e} siècle. Mais le poète rêve, lui, d'un autre temps, et en particulier d'un retour à l'Âge d'or. Sa conception idéale du temps est circulaire (voir la quatrième des *Bucoliques* de Virgile). L'idéal de l'enfance chez Blake, de la Grèce antique chez Hölderlin, la fascination exercée par la civilisation des Indiens sur André Breton (voir la 3^{e} partie de l'*Ode à Charles Fourier*) et chez Octavio Paz (on trouve dans son œuvre, en deçà de toute civilisation, le rêve d'une nature vierge, réduite à sa pureté élémentaire) correspondent bien au cycle, à l'Éternel Retour.

C’est Paz lui-même qui a souligné *autre temps,* et cette insistance doit mettre l’esprit en éveil. Cet autre temps n’est pas seulement un temps de justice et d’égalité – opposé à celui de « maintenant » –, mais un temps radicalement autre, d’une nature différente. Si l’on prend la référence du marxisme, le poète joue sur le double sens du mot « autre », ou plutôt sur le fait qu’il envisage un autre niveau, une autre qualité.

Le mot *révolution* apparaît deux fois dans la citation proposée. Et il convient, à son propos, d’insister sur l’ambiguïté qu’il contient. Cette ambiguïté doit permettre en effet d’indiquer de façon suggestive la perspective dans laquelle se place Octavio Paz et de poser le problème qui sera au centre de la dissertation. Dans une conception historique, linéaire, du temps, la révolution est un événement qui doit permettre un progrès. C’est ainsi qu’on parle des acquis de la Révolution de 1789 (Droits de l’homme, par exemple). Même dans un texte illustre comme la deuxième des « lettres du Voyant » de Rimbaud (à Paul Demeny, le 15 mai 1871), cette connotation attendue existe. Mais on parle aussi de la révolution d’un astre, donc d’un mouvement circulaire qui permet de revenir au point de départ (l’image est présente dans la quatrième des *Bucoliques* de Virgile). Quand Paz écrit que « le temps de la poésie n’est pas celui de la révolution », l’ambiguïté est même créatrice d’une contradiction dont, à dire vrai, la traduction française est en grande partie responsable. Mais c’est à partir d’elle que le sujet tel qu’il est donné invite à réfléchir.

Les deux premiers poètes du programme, Blake et Hölderlin, ont été les contemporains de la Révolution française. Ils l’ont l’un et l’autre vécue de loin, mais en esprit, et profondément, en ayant – au moins au début – de la sympathie pour elle. Mais il est significatif que lorsqu’un des grands spécialistes français de Hölderlin, Pierre Bertaux, parle à son propos d’une révolution, il ne la réduit à aucun événement précis et daté. Traitant de l’essai *Das Werden im Vergehen,* il fait apparaître que c’est le moment de la fin qui intéresse Hölderlin, donc la révolution : « Les moments d’une civilisation qui l’intéressent, écrit-il, ce sont ses débuts et sa fin – spécialement cette fin où tout redevient fluide, où une forme concrète d’existence est devenue assez incertaine pour ne plus cacher l’absolu, où l’univers semble revenir à lui, reprendre ses droits, se ressaisir, et où se prépare l’édification d’un nouveau monde sur les ruines de l’ancien.

Nouvelle profession de foi révolutionnaire : ce n'est qu'aux moments où s'effondrent toutes les formes acquises, que redevient perceptible dans sa pureté la vie universelle. » (*Le Lyrisme mythique de Hölderlin. Contribution à l'étude des rapports de son hellénisme avec sa poésie,* Hachette, 1936, p. 241.) Il ne s'agit donc pas pour Hölderlin de réaliser cette révolution, cette catastrophe, mais de la rêver, de la reconstruire dans une œuvre d'art. On voit qu'une telle révolution est placée dans une conception linéaire du temps, mais qu'elle doit pourtant ramener à une pureté qui passe pour avoir été celle du monde à ses origines. La conception linéaire se transforme, comme insensiblement, en conception circulaire, révolutionnaire au sens étymologique du terme.

Octavio Paz connaît cette signification première du mot *révolution.* On lit dans *Point de convergence* (p. 49) qu'« à la signification originelle – gravitation des mondes et des astres – s'en ajoute une autre, désormais la plus fréquente, de rupture violente avec l'ordre ancien et d'établissement d'un ordre social plus juste et plus rationnel ». Paz est donc sensible, dans l'idéologie moderne et dans le lexique qui l'exprime, à un passage du temps circulaire au temps linéaire. En tant qu'écrivain engagé, il appelle de ses vœux une révolution qui apporte un changement et un progrès (il faut se rappeler à cet égard son attitude au moment de la Révolution espagnole, ou pendant longtemps son adhésion à l'idéologie marxiste). Paz est le premier à faire observer ce qu'il appelle « l'ambiguïté de la révolution » : « Elle présente les traits mythiques du temps cyclique et ceux, géométriques, de la raison critique, l'antiquité la plus haute et la plus récente nouveauté. » Mais n'existe-t-il pas aussi une ambiguïté de la poésie quand elle veut être conscience critique de son temps : engagée dans l'histoire linéaire, nostalgique de l'histoire circulaire ?

XIV. 2. Développement

INTRODUCTION

(Préambule)

Un poète peut-il être la « conscience critique de son temps » si l'on considère, comme condition du poète et comme condition de sa présence active au monde, ce qu'Octavio Paz appelle le « temps de la poésie », cet « *autre temps » ?*

(Exposé de la citation)

Dans son essai *Los hijos del limo,* traduit en français sous le titre autre *Point de convergence,* il oppose au « temps de l'histoire » à la fois le « temps de la révolution » et le « temps de la poésie ». Mais si le temps de la révolution reste le « temps daté de la raison critique, le futur des utopies », il est un temps linéaire, comme le temps historique. Le temps de la poésie serait plutôt un temps circulaire, ramenant à un « temps d'avant le temps », « celui de la "vie antérieure" qui réapparaît dans le regard de l'enfant, le temps sans dates ».

(Mise en place du problème)

Or la révolution n'est-elle pas, au sens étymologique du terme, circulaire ? Et la poésie, quand elle est regard critique sur son temps, ne participe-t-elle pas de la « raison critique » qui est la source de toute révolution ? On peut s'étonner de l'équivalence proposée par Paz et même se demander si, à force de distinctions, il ne s'enferme pas dans une contradiction. Un poète engagé a-t-il le droit de rêver à l'enfance du monde ? Et confierions-nous le sort du monde à un enfant ?

(Annonce du plan)

Sans doute Paz n'a-t-il pas voulu dire qu'il allait éviter de parler de son temps : toute son œuvre et son existence sont là pour démentir une telle assertion. C'est la manière du poète qui est en cause. Il convient donc de partir, comme il y invite, de l'enfance telle qu'elle a pu être évoquée par des adultes, qu'ils se nomment Blake, Hölderlin, André Breton ou Octavio Paz. De ces paradis enfantins, les poètes reviennent à leur temps. Encore faut-il comprendre comment et dans quelle mesure ils peuvent vivre leur temps « autrement ».

I. CE NE SONT PAS DES POÈTES-ENFANTS QUI PARLENT, MAIS DES ADULTES

(Préambule)

Robert Schumann a bien précisé, à propos de ses *Kinderszenen* op. 15, qu'elles n'étaient composées ni par des enfants, ni pour des enfants, mais par un adulte qui jetait des regards sur le monde de l'enfance. De même, les poètes contemplent les enfants qu'ils voient, celui qu'ils furent ou celui que, par éclairs, ils redeviennent.

(1. Blake)

Même les « scènes d'entant » de William Blake passent par le dialogue entre le poète et l'enfant que constitue l'« Introduction » des *Chants d'innocence.* « Chante – pipe – assieds-toi pour écrire », dit l'enfant rieur sur son nuage, et le Pipeur (*Piper*) écoute, obéit. « J'écrivis alors, dit le poète, des chants heureux/Que tout enfant ait joie d'entendre. » C'est un moment de bonheur personnel, les scènes évoquées sont pleines de joie, de rires et de jeux. Dans « Joie nouveau-née » (« *Infant Joy* »), le seul mot de « joie » est lancé comme une balle en tête en attribut inversé, en apostrophe, mis en attribut plusieurs fois, renvoyé, reflété par la mère qui est ici, selon l'expression de Paz, « vacuité et présence », n'existant que pour son enfant. Cette joie, qui se passe fort bien d'un nom, est la joie originelle, jaillissement pur.

Dans les *Chants d'innocence,* ce n'est pas seulement la mère, mais tous les adultes qui sont, par la vue de l'enfant, vidés de leur passé et rajeunis en l'enfant : les vieillards du « pré tintant » (« *The Ecchoing Green* ») sourient en pensant à leur jeune temps, la nourrice indulgente promet d'autres aurores, et le petit enfant noir, à qui sa mère dit qu'ici-bas il faut apprendre à supporter le soleil pour que les âmes supportent l'ardeur de l'amour divin plus tard, le « petit Noir » déclare qu'alors le petit Anglais blanc l'aimera – libérés qu'ils seront, l'un du blanc, l'autre du noir nuage. Car l'enfant est le familier des plus vastes symboles : l'agneau est l'image du Créateur qui a voulu devenir agneau. Si bien que l'enfant est ici le véritable Sage, enseignant aux adultes qu'ils sont « enfants » pour Dieu, quelle que soit

leur « forme humaine » – Turc, Juif, païen –, puisque les « vertus exquises », elles, ont « visage humain ».

(2. Hölderlin)

Dans la poésie de Hölderlin, l'enfant est celui des rêves de l'écrivain – non pas l'enfant bourgeois que l'on prépare à devenir pasteur, dans des paroisses luthériennes déviées vers le moralisme, ayant perdu le message fondamental de la « grâce » retrouvé par Luther –, mais l'enfant élu, objet d'une éducation de choix de la part des dieux qu'il ne sait pas encore nommer. Il est remarquable, là encore, que la pure joie ignore les noms. Par la suite, le poète ne pourra plus séparer le Christ d'Héraklès et des autres dieux qu'il aura appris à nommer – non sans mauvaise conscience, car il percevra alors le désaccord avec son temps. « Quand j'étais un enfant » (« *Da ich ein Knabe war* »), poème placé en tête de l'anthologie réunie par Philippe Lacoue-Labarthe, dit cet état privilégié de l'enfant élu des dieux. Sans doute ne sait-il pas nommer, mais nommer n'est pas connaître...

(3. Paz et Breton)

Dans l'œuvre de Paz et dans celle de Breton, l'enfance n'est guère évoquée en elle-même. Il y a bien « l'enfant noirci » à la sortie des usines dans l'*Ode à Charles Fourier,* et certaines allusions à l'éducation prévue par Fourier pour éveiller et utiliser les possibilités des jeunes enfants. Mais un monde qui a perdu le sens de la fête, comme ce monde de 1945, n'est-il pas précisément un monde qui a perdu son enfance ? Ce monde de l'enfance, Paz le retrouve dans plusieurs poèmes, tels « Jardin avec enfant », « Château en l'air » : c'est un « air chargé d'avenir », et cet avenir n'est pas totalement lumineux, car s'y maintient « l'idée fixe qui dès l'enfance effraie et fascine,/et qu'il faut bien un jour ou l'autre affronter ». On assiste à des échappées vers une angoisse fondamentale, ou au contraire à une projection en avant de cette angoisse, comme si un appel était lancé à l'Inconnu.

Le monde originel de l'enfant renaît à chaque jaillissement de paroles : toute parole inventée, « qui s'invente elle-même » dans des gerbes d'images

spontanées. Le ravissement du poète est tout entier dans le petit poème « Apparition » :

> « Innocence entrevue qui chantes sur le pont [...]. Dans quelle branche de quel arbre chantes-tu le chant de la cime ? »

(Conclusion partielle)

Il n'existe peut-être pas entre cette innocence-là et celle de Blake une telle distance. Et elle n'est ni dans un cas ni dans l'autre l'innocence de l'enfant, fût-elle retrouvée. Elle est plutôt la volonté d'innocence d'un regard poétique qui, pour cela, efface certaines images et croit atteindre à une pureté.

II. COMMENT CE « REGARD LAVÉ » CONSIDÈRE-T-IL LE « TEMPS DE MAINTENANT »

(Préambule)

Blake, en passant de l'innocence à l'expérience (on sait qu'en fait certains poèmes des deux groupes ont été conçus ensemble), annonce dans un texte liminaire qu'il voit Passé, Présent, Avenir. C'est de nouveau le temps linéaire. L'expérience est rendue possible par le temps, et la rencontre du temps est inéluctable, car l'enfant grandit. Mais la poésie rencontre le temps avec un regard d'enfant, devenu expert à déceler tout ce qui est scandaleux.

(1. Le poète dénonce les abus)

Le poète dénonce le malheur des enfants et des faibles. Dans les *Chants d'expérience,* « Peine nouveau-née » fait pendant à « Joie nouveau-née ». L'horrible scène de l'Inquisition du « Petit Garçon » brûlé comme une sorcière pour avoir dit qu'il aimait Dieu comme un petit oiseau, ou qu'il aimait mieux lui-même que ses petits camarades, a la force d'une accusation. Blake dénonce le pharisaïsme des prêtres, et il oppose la religion qui joue et tue à l'Évangile qui aime et apprend à aimer. L'écolier

est comme un oiseau en cage. Dans « Saint-Jeudi » (« *Holy Thursday* »), on assiste au spectacle consternant « des tout-petits réduits à la misère ». Le petit ramoneur est contraint à un travail triste et épuisant.

Le poète dénonce aussi le malheur de l'enfant devenu adulte. Lorsqu'il examine les « rapports affectueux », si importants aux yeux de Charles Fourier, Breton déplore que l'amitié soit autour de lui victime d'une telle usure du fait du temps, du manque de sagesse. Cette analyse, qui tient tant à cœur à l'écrivain, montre bien que sans cesse l'être humain se laisse prendre dans des engrenages qui lui échappent et qui le broient parfois lui-même. D'où l'appel qu'il lance pour inviter à retrouver le « miroir perdu ».

L'institution qui écrase passe aussi au crible de la conscience critique du poète. Le tigre de Blake, avec sa « formidable symétrie », peut être considéré comme la représentation allégorique des rouages implacables de l'État, et en tout cas de l'institution qui broie les hommes. Hölderlin s'en prend au « Faux/qui ôte alors toute valeur à l'humain chez les hommes » (*Patmos*). Breton exerce ses sarcasmes sur le drapeau, anesthésique sous lequel on endort les victimes sacrifiées pour éviter la surpopulation (première partie de l'*Ode à Charles Fourier*). Paz met en garde contre le Chef, avec son « bienveillant groin en pierre de carton », contre le Conducteur, « fétiche du siècle » (« Vers le poème »).

Mais le Temps ne nous écrase-t-il pas autant que l'institution dont il est le support ? Nous sommes attachés à « la noria qui exprime la substance de la vie » (Paz, « Pierre de soleil », *Piedra del sol,* 1957).

(2. L'illusion des recours)

Remplacer ces actes par d'autres, une loi par une autre loi, ne change rien au problème. Le bélier-révolution échappe aux mains qui le conduisaient (*Ode à Charles Fourier,* première partie). Les mécanismes mis en marche tournent à vide.

L'amour ? L'amitié ? Diotima, chez Hölderlin, répond à la loi par l'obéissance muette. « Savons-nous encore ce que nous sommes ? », demande Hölderlin. N'y at-il pas une autre manière de vivre ? L'amitié, dit Breton, tourne en poisons les plus rares affinités initiales. Il faut trouver comment sortir de cette aliénation.

La religion ? Le petit vagabond de Blake veut faire entrer la Taverne dans l'Église – tant celle-ci est triste. Embrasser le Diable n'est peut-être pas la meilleure solution. Il faut « trouver autre chose ». La poésie le permet-elle ?

(3. Le sens de l'existence)

L'important est de retrouver le sens de l'existence. Pour cela il faut, paradoxalement, commencer par sortir de ce monde. La poésie brisera frontières, catégories, distinctions ratiocinantes. C'est la fonction que lui assigne Paz, et en cela « le poème prépare un ordre amoureux » (« Vers le poème »). On songe au « nouvel amour » dans les *Illuminations* de Rimbaud.

Il faudrait étudier quelques aspects éclatés de la vision, à la manière de la peinture expressionniste, retrouver le « cri » primordial. L'harmonisme de Charles Fourier, tel que le célèbre André Breton, l'éclectisme de Hölderlin visent à replacer l'homme au sein d'une nature, que la civilisation n'aurait ni déviée ni contrariée (Paz, « La poésie a mis le feu à tous les poèmes »).

Même le chaos, puisqu'il est l'origine, vaut mieux que le cloisonnement représenté, partout, par l'implacable symétrie du Tigre. On y plonge par le rêve, le sommeil. Il s'agit, à travers la fluidité, de saisir la possibilité de voir, dans des fusées, les liens oubliés, les relations justes, le sens de la vie.

III. LA TÂCHE DU POÈTE PEUT-ELLE ALLER AU-DELÀ ? POÉSIE ET « AUTRE TEMPS »

(Préambule)

La rencontre du temps pur et du temps de maintenant révèle une vision mauvaise : c'est l'expérience. Mais il ne s'agit pas de s'inscrire dans une fatalité : bien plutôt, de chercher comment dépasser l'expérience, *créer* du nouveau. À travers le travail du langage, le poète veut placer l'homme dans des conditions nouvelles qui lui permettent de retrouver le sens de son existence. C'est sa manière, à lui, de faire la révolution.

(1. Les messages primordiaux)

Le poète cherche à traduire pour son epoque les messages primordiaux et à les actualiser. Il ravive, dans le temps de maintenant, les visions édéniques. Ce mouvement du retour est extrêmement sensible dans la poésie de William Blake : le Barde a entendu le Verbe saint ; il appelle la terre à revenir. Le tournesol, déjà cher à Blake, mais aussi à Breton et à Paz, est tourné vers l'âge d'or – or qui est moins pour Breton la Toison d'or recherchée par les nouveaux Argonautes de la révolution de 1917 que ce « grand brillant » qu'est l'amour. C'est aussi la justification du retour à un genre comme l'ode pindarique.

(2. Le poète inspire des actes nouveaux)

Le principe selon lequel la poésie inspire des actes nouveaux est peu représenté dans les deux recueils de Blake. Mais Breton invite à chercher, au-delà du Bélier fascinant, un autre « premier bond ». Il faut revenir au mouvement originel au lieu de se laisser figer dans des règlements et duper par de bonnes intentions. Surtout, il convient de créer des points de départ nouveaux, hors des engrenages, en brisant les déterminismes. On sait pourtant que ces purs commencements seront eux-mêmes soumis au temps et qu'il faudra en créer d'autres, inlassablement. Vivre dans le temps est la condition humaine : le poète fera éclater l'aujourd'hui de la Parole nouvelle, dans le quotidien en apparence routinier, en réalité créateur si une parole vivante est semée. Au-delà du sens juridique du titre *Liberté sur parole* (tous prisonniers, tous solidaires des victimes de l'oppression), on peut rechercher un engagement éthique (être libre dans une ère d'oppression, c'est être moralement tenu de parler), et une portée existentielle de ces mots (faire voir l'oppression dans une telle lumière qu'elle devienne impossible ; créer des esprits et un temps tels qu'il n'y ait plus place pour l'oppression). La parole du poète crée toutes choses au moyen d'une lumière nouvelle. D'où la fière déclaration d'Octavio Paz, qui jette la lumière sur le titre choisi pour son recueil :

> *« Contra el silencio y el bullicio inventa la Palabra, libertad que se inventa y me inventa cada dia. »*
>
> « Contre le silence et la vacarme, j'invente la Parole, liberté qui s'invente elle-même et m'invente, chaque jour. »

(3. La poésie contribue à créer des êtres nouveaux)

Il est des cas où, pour arrêter l'engrenage, il ne suffit pas de lancer une action. Il faut entrer dans l'engrenage, donc dans *ce* temps, le prendre sur soi ou en soi. Au poète de saisir « le rapport spontané, extralucide, insolent » qui s'établit, dans certaines conditions, entre telle chose et telle autre « que le sens commun attendait de confronter ». Mais la recréation de l'être se fait aussi par un engagement hardi et courageux. Pour Blake il faut souffrir avec celui qui souffre, et le petit enfant se fait « homme de douleur » (« *a man of woe* ») : « Sa joie, Il nous la donne à tous/Afin de ruiner notre peine » (« Sur la douleur d'autrui », dans les *Chants d'expérience*).

Il faut alors mieux définir la place de la poésie par rapport à l'action. Si Hölderlin craint que Bonaparte ne fasse éclater, comme trop étroit pour lui, le chant du poète, c'est que peut-être la poésie appartient à un certain ordre, et l'action à un autre ordre. Si la poésie peut inspirer l'action, elle ne l'accomplit pas, elle seule, totalement. Aucun des quatre poètes considérés n'est à proprement parler un militant. Tous restent, à des degrés divers, en marge de l'événement. Cela ne signifie pas que le poète ne vit pas aussi ou plus intensément que les autres hommes. Fourier, dans l'ode de 1947 qui lui est consacrée, prend des allures d'Orphée. La poésie peut espérer rendre les hommes « autres », pour qu'ils voient autrement et vivent autrement. Alors l'image peut se faire acte, et le poème s'accomplir. Telle est, très exactement, la position d'Octavio Paz.

CONCLUSION

(Résumé des conclusions partielles)

À réfléchir sur ce qu'on lit dans *Point de convergence*, on se sent invité surtout à considérer la relation entre la poésie et l'enfance. En effet, pour le poète mexicain, si poésie et révolution cherchent l'une et l'autre à briser le temps de l'Histoire, leur démarche reste pourtant fondamentalement différente : la révolution voit le bonheur et le mieux-être au terme d'une ligne, la poésie croit en un éternel retour. La poésie propose la *révolution,*

mais au sens étymologique de ce terme, alors que la révolution historique trahit ce temps.

(Conclusion générale)

Revenir à l'enfance, c'est revenir à l'enfant. Il ne suffit pas de l'évoquer avec attendrissement. Il faut se placer à son point de vue, au point de vue de cette enfance, pour reconsidérer le monde. Pour cela – et c'est bien un point de convergence pour Blake, Hölderlin, Breton et Paz – la poésie semble devoir se dissocier de toute forme d'action mondaine, donc d'engagement politique, qui l'obligerait à se compromettre avec la Révolution et avec l'Histoire.

(Orientation nouvelle)

Il est même probable que ce n'est pas le rôle d'une poésie libre que de donner des directives. Octavio Paz l'a bien dit dans un autre de ses livres, *Le Singe grammairien* : la poésie, y écrit-il, « ne considère pas le langage comme un chemin, car ce n'est pas la quête du sens qui l'oriente. La poésie n'a cure de savoir ce qui se trouve au bout du chemin ; elle conçoit le texte comme une série de strates translucides ». Son mouvement est autre ; il est moins progressiste que récurrent, et « le changement n'est rien que la forme métaphore réitérée, et toujours différente, de l'identité ». Par conséquent le poète, même lorsqu'il parle de son temps, reste poète. Il parle dans le temps de la poésie. Il reste le langage, même s'il sait que le langage n'est pas la seule expression de la Vie.

XV – L'IMAGINAIRE DU LABYRINTHE

Ce sujet a été proposé dans le cadre de l'étude d'un programme portant sur « L'Imaginaire du labyrinthe » et réunissant trois textes : le roman inachevé de Franz Kafka *Le Château* (*Das Schloss*, écrit en 1922, publié en 1926), le recueil de nouvelles de Jorge Luis Borges *L'Aleph* (*El Aleph,* 1re éd., 1949, 2e éd. augmentée, 1952), et le roman de Michel Butor *L'Emploi du temps* (éd. de Minuit, la date varie selon les éditions, 1957 ou 1956). Le

texte de Kafka était étudié dans la traduction de Bernard Lortholary (G.-F. n°428), celui de Borges dans la traduction de Roger Caillois et René L.F. Durand (Gallimard, coll. « L'Imaginaire », n° 13).

Sujet :

« Je méditais sur ma demeure » : cette phrase, que J.L. Borges prête à Astérion, vous semble-t-elle nous éclairer sur la relation qui existe entre l'écrivain et le labyrinthe dans *L'Aleph, Le Château* et *L'Emploi du temps ?*

XV. 1. Remarques préliminaires

1) Cette phrase est tirée d'une des nouvelles de *L'Aleph*, « La Demeure d'Astérion ». Astérion est un autre nom, donné dès l'Antiquité au Minotaure, mais dont la connotation astrale donne un éclat inattendu au monstre traditionnel. Borges a joué sur ce nom qui, dès le titre de la nouvelle, a quelque chose d'énigmatique et qui ne cède la place à « Minotaure » que dans la dernière phrase.

2) Cette demeure est décrite comme un labyrinthe inattendu : c'est un labyrinthe ouvert, aux multiples portes (quatorze, qui chez Borges représente l'infini) ; c'est un labyrinthe qui est fondé sur la répétition du même ; c'est un labyrinthe qui peut représenter l'univers mais qui, à la limite, peut aussi être l'univers. Dans le texte espagnol « demeure » correspond à « *casa* » (simple maison) : c'est dire qu'on ne doit rien tirer d'un jeu sur le temps (*cf.* « Les jours s'en vont je demeure », dans « Le Pont Mirabeau » de Guillaume Apollinaire).

3) Dans sa formulation, le sujet a quelque chose de paradoxal. On emprunte une phrase au discours d'un personnage (le Minotaure-Astérion) et on invite à se placer au point de vue de l'auteur. C'est dire qu'on suggère une interprétation allégorique des textes (celle que refuse Alain Robbe-Grillet dans l'avertissement de son roman de 1959 *Dans le labyrinthe*) et du mot « demeure » lui-même, qui doit servir à désigner le livre ou l'écriture. Considérer l'œuvre comme une demeure pour l'écrivain, c'est évidemment

passer par une métaphore. Ainsi a procédé par exemple Gabriel Bounoure dans son livre sur *Le Silence de Rimbaud* (1955), quand il a écrit qu'« à un certain moment, tout à coup, son œuvre lui devient inhabitable. Il éprouve pour elle cette haine du domicile dont parle Baudelaire [...]. Il faut tout à coup qu'il déménage de son œuvre pour un dépaysement absolu ». On peut penser aussi au livre d'Edmond Jabès, *Je bâtis ma demeure,* et à l'essai de Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire* (Gallimard, 1955, coll. « Idées-NRF », n° 115), dont un chapitre est consacré à « Kafka et l'exigence de l'œuvre ».

XV. 2. Développement

INTRODUCTION

(Préambule)

Image, le labyrinthe est aussi idée – une idée qui dépasse largement et les figurations ornementales (le labyrinthe de jardin, la lieue de Jérusalem) et les représentations mythiques (mythe d'Arachné, mythe crétois). Aussi le passage est-il inévitable vers un usage allégorique de ce dessin. Le labyrinthe peut apparaître comme une figure de l'œuvre.

(Exposé du sujet)

Supposons un instant qu'un impossible critique questionne Kafka, Borges et Butor sur le sens du *Château,* de *L'Aleph* et de *L'Emploi du temps*. Chacun répondrait-il, comme Astérion : « Je méditais sur ma demeure », proposant ainsi un portrait de l'écrivain en Minotaure ?

(Exposé du problème)

Une telle suggestion aurait de quoi surprendre, car elle suppose un déplacement du *labyrinthus* vers le *la bor intus* (le travail à l'intérieur de l'œuvre), de la relation entre le monstre et cette prison qui a été faite à son image vers la relation entre l'écrivain et son écriture même. Mais cette relation, précisément, est-elle labyrinthique ?

(Annonce du plan)

La petite phrase de Borges oblige à supposer une triple métamorphose : du labyrinthe en « *casa* », de l'écrivain en philosophe, du Minotaure en figure astrale. On peut à partir de là envisager à la lumière du conte de *L'Aleph* l'étude de cette relation.

I. MÉTAMORPHOSE DU LABYRINTHE EN « CASA ».

(Préambule)

Un imagine volontiers le labyrinthe comme une « prison » plus que comme une « demeure ». Dans le mythe crétois, il avait été conçu par Minos pour placer loin des regards celui auquel on donnait son nom adultéré. L'image reste obsédante dans *L'Emploi du temps* pour Jacques Revel (le « bâtiment pénitentiaire » évoqué dans le feuillet daté du jeudi 4 septembre, « en forme d'étoile à six branches, [...] semblable à un cristal de neige noire »). Tzinacan, mage de la pyramide de Qalobom, y est enfermé dans « L'Écriture de Dieu » de Borges. K., dans *Le Château*, accusé par Schwarzer d'être « un vulgaire vagabond et sans doute pire encore », pourrait en être menacé si l'on ne pensait plutôt pour lui à l'expulsion et à un nouvel exil. Mais la phrase prêtée à Astérion conduit vers d'autres suggestions.

(1. Le familier)

De terrifiant, le labyrinthe devient rassurant ; il n'est, après tout, qu'une maison. On revient du *« unheimlich »* freudien, de « l'inquiétante étrangeté », au *« heimlich »,* au « familier ». Et l'on sait que l'écrivain a besoin de cet espace familier (la maison aux chats pour écrivains sédentaires, selon Baudelaire). Jacques Revel, l'« écrivant », le « narrateur-scripteur » (selon Butor) de *L'Emploi du temps,* trouve assez rapidement un tel refuge, propice à l'écriture, quand il passe, dans le labyrinthe de la ville de Bleston, de la chambre antipathique de « L'Écrou » à celle de Mrs. Grosvenor. Sans doute l'effet n'est-il pas immédiat, et il faut le temps qui sépare le 18 novembre du 1er mai pour que le jeune Français se familiarise avec ce

qui, habité par lui, ayant subi une certaine patine, et même une certaine usure, a pu devenir son espace d'écrivain. Carlos Argentino Daneri, autre « écrivant » – et en tout cas écrivain fort médiocre – habite dans « L'Aleph » (la dernière nouvelle du recueil qui porte le même titre) la maison de ses parents, celle qu'il appelle « ma » maison, « la vieille maison de la rue Garay ». Cette demeure était aussi celle de sa défunte cousine Beatriz Viterbo, et elle n'est pas étrangère à Borges lui-même, puisqu'il prétendait être « l'un des milliers de descendants de Juan de Garay qui vivent à Buenos Aires » (*Borges par milliones,* 1978). Le premier mouvement de K. est de comparer en pensée le clocher de son pays à la tour du Château, retrouvant peut-être ainsi celui de Kafka lui-même, s'il est vrai, comme l'a suggéré Klaus Wagen-bach, que le romancier a imaginé *Das Schloss* d'après le château du village de Wossek, celui de ses grands-parents maternels, décor familier de son enfance. Sans doute K. n'écrit-il pas, et n'a-t-il pas besoin d'une table d'écrivain ni à l'auberge du Pont ni à l'auberge des Messieurs ni même à l'école, dans la salle de classe où en principe on apprend à écrire. Mais sa pratique instinctive de l'analogie est à la source même de la création littéraire.

(2. Un espace ouvert)

D'espace clos, le labyrinthe devient espace ouvert. On pourrait imaginer l'écrivain muré dans sa cellule, vue à la manière de Rimbaud comme un « tombeau [...] très loin sous terre » où il « [s'] accoude à la table » (« Enfance » V, dans les *Illuminations*) – ou encore comme le simple « caveau entouré de murs compliqués » où se trouve placé le Minotaure sur le onzième panneau des tapisseries Harrey du musée de Bleston dans *L'Emploi du temps*. Mais, bouleversant les représentations traditionnelles, Borges s'est représenté la demeure d'Astérion comme une maison aux nombreuses portes, et ces portes sont ouvertes, et il arrive que le locataire en sorte :

> « Selon une autre fable grotesque, je serais, moi, Astérion, un prisonnier. Dois-je répéter qu'aucune porte n'est fermée ? Dois-je ajouter qu'il n'y a pas une seule serrure ? Du reste, il m'est arrivé, au crépuscule, de sortir dans la rue. »

Après tout, Jacques Revel et K. se promènent à l'air libre, l'un à Bleston, l'autre dans le village anonyme. Si le premier a l'impression, un dimanche, de ne pouvoir sortir de la ville, il la quitte pourtant, comme prévu, le 30 septembre (et c'est, curieusement, la fin de l'écriture, comme si elle avait besoin de cette demeure même). Le second souffre d'être constamment à l'extérieur plutôt que d'être muré dans un lieu clos. Illustrant une idée-force de Borges, Astérion va jusqu'à suggérer que sa demeure est l'univers, et que c'est le labyrinthe lui-même. La « *casa* « ne se contente pas de le reproduire, « elle est le monde » ; et l'« écrivant » de « L'Aleph », Carlos Argentino Daneri peut trouver un autre stimulant à sa création dans cette autre maison puisqu'il a entrepris, à l'instar du *Polyolbion* de Michael Drayton, de « versifier toute la planète ».

(3. La demeure, le livre)

La vraie demeure de l'écrivain n'est peut-être, en définitive, que le livre. Il est, pour reprendre le titre d'une œuvre d'Octavio Paz, le « labyrinthe de [s]a solitude », de cette « solitude de l'écrivain » qui est aussi, selon Maurice Blanchot, la « solitude de l'œuvre ». Quand Jacques Revel a « décidé d'élever autour de [lui] ce rempart de lignes sur des feuilles blanches », il s'est bien mis à construire une demeure, et une demeure défensive qui doit renforcer la protection de la chambre. Il pourrait dire – pour reprendre cette fois le titre d'un livre d'Edmond Jabès – *Je bâtis ma demeure.* Pour l'écrivain, le livre est une seconde demeure, ou plus exactement une demeure seconde. N'est-il pas celui qui a deux demeures, le monde et l'écriture ? Ne peut-il s'extraire de celui-là pour trouver refuge dans celle-ci, gagnant dans cette distance la capacité de poser un regard neuf sur le monde, d'y déceler l'invisible ? Si Astérion trouve l'équivalent de sa « *casa* « dans l'univers, Borges pourrait en trouver un autre dans le recueil même de nouvelles qu'il compose. Dans sa version primitive (1re éd. de 1949) *L'Aleph* contenait quatorze contes, autant que de portes pour la demeure d'Astérion, autant que de mots dans la sentence magique de « L'Écriture du Dieu ». Et ce n'est sans doute pas un hasard si « La Demeure d'Astérion » était placée au septième rang et constituait ainsi le centre. Le livre devenait alors « la demeure de Borges », et la méditation d'Astérion sur sa demeure pouvait être la sienne.

(Conclusion partielle)

Il existe plusieurs demeures pour tout homme : son toit, son corps, le monde où il vit. L'écrivain s'en crée une autre, son œuvre. Il peut s'y replier comme dans un labyrinthe qui est, au sens fort de l'adjectif, le sien.

II. MÉTAMORPHOSE DE L'ÉCRIVAIN EN PHILOSOPHE

(Préambule)

Borges a placé à l'origine de sa nouvelle un autre modèle que lui-même : le Minotaure, peint à la fin du XIX^{e} siècle par Watts, un monstre au regard pensif, méditant moins sur sa demeure (il est à ciel ouvert) que sur le petit oiseau qu'il vient d'écraser. Le labyrinthe peut donc connaître un nouvel avatar et se confondre avec la méditation elle-même. On pense au Philosophe de Rembrandt en bas d'un escalier cochléaire qui pourrait être la représentation de sa méditation même.

(1. La personne méditante)

La méditation suppose un « je » pensant qui trouve dans cette pensée même la preuve de son identité et même de son existence (c'est le « *cogito ergo sum* » de Descartes). Les ouvrages labyrinthiques de Kafka, de Borges et de Butor peuvent sembler aux antipodes de la simplicité de la formule cartésienne. Mais la petite phrase d'Astérion renoue avec une telle simplicité et prouve que l'écriture du labyrinthe (ou dans le labyrinthe : mais Astérion n'écrit pas) n'est pas toujours labyrinthique. « Je méditais sur ma demeure » : le pronom personnel, redoublé par l'adjectif possessif, met en place une première personne correspondant au « *cogito* » d'Astérion. Mais cette première personne est loin d'être présentée ou représentée aussi directement dans *Le Château, L'Aleph* et *L'Emploi du temps*. a) Le « je » d'Astérion n'est pas censé se confondre avec celui de Borges : Borges écrit, alors qu'Astérion est celui qui n'écrit pas, il serait tout au plus un Socrate, et « comme le philosophe, [il] pense que l'art d'écrire ne peut rien transmettre ». Il est dans l'attente d'un rédempteur ; et quand il le trouve, le meurtre du Minotaure par Thésée correspond à la disparition du « je »

homodiégétique au profit du « il » hétérodiégétique. Le plus souvent, dans les nouvelles de *L'Aleph,* Borges prête la première personne à des narrateurs dans ce qu'on peut considérer comme une parole déléguée. Mais il arrive qu'il ait l'air aussi de parler en son propre nom : c'est le cas apparemment dans « Histoire du guerrier et de la captive », dans « Le Zahir », et d'une manière tout à fait explicite dans la dernière nouvelle du recueil de 1952, « L'Aleph ». Carlos Argentino Daneri, l'« écrivant », donne du « mon cher Borges » à son interlocuteur, qui devrait être l'écrivain et à qui il va faire connaître à la fois la situation labyrinthique de l'enfermé dans un souterrain et l'expérience labyrinthique de la contemplation du minuscule aleph. Mais le véritable labyrinthe pourrait bien être ailleurs – dans le fait que peut-être Borges est moins Borges quand il parle et écrit en tant que Borges que quand il délègue le « je » à d'autres et confie par exemple à Astérion sa méditation sur sa demeure.

b) Le « je » de Jacques Revel, « je » d'un journal intime (et d'ailleurs pas si intime puisque son auteur souhaite le faire parvenir à Ann Bailey), reste le « je » d'un « narrateur-scripteur » sans se confondre avec le « je » de l'écrivain. Butor a tenu à marquer la différence dans ses *Improvisations sur Michel Butor* de 1993. L'écrivain respecte, dans un roman homodiégétique qui n'est pas un roman auto-diégétique, la distance existant entre son « narrateur-scripteur » et lui. Et s'il a donné à George Burton, en abyme, un nom qui rappelle le sien dans une anagramme incertaine, c'est peut-être pour mieux tuer cet autre double suspect et l'écriture policière qu'il représente. Une telle démarche labyrinthique n'est pas sans faire penser, par ses détours, aux inventions d'Emma Zunz dans la nouvelle homonyme de Borges.

c) *Le Château* est un récit hétérodiégétique où il semble donc impossible qu'un « je » nous livre sa méditation sur sa demeure. Mais cette apparence peut et doit être corrigée. À la faveur de dialogues abondants K. s'exprime souvent à la première personne (par exemple, dans la conversation avec Frieda du chap. 22). Cette désignation K. est une apocope de Kafka, et le récit peut alors être considéré comme faussement hétérodiégétique (un peu comme les *Commentaires* de César). K. étant alors un possible porte-parole de l'écrivain, amputé d'une partie de son nom dans un labyrinthe qui reste innommé et innommable. K. ne médite pas, et il aurait du mal à méditer sur

sa demeure puisqu'il est précisément sans demeure. C'est sans doute pour cela que l'équivalent du mot « labyrinthe » n'apparaît pas dans *Le Château* (contrairement à cette autre nouvelle de Kafka, *Le Terrier*). On peut ici rassembler des suggestions éparses de Maurice Blanchot : K. est celui qui est toujours au dehors, mais en même temps son errance semble reproduire les allées et venues de Kafka dans l'« espace littéraire », véritable demeure de l'écrivain, espace vécu et habité dans l'écriture et non plus seulement dans l'existence.

(2. Une représentation de la méditation)

Il pourrait donc y avoir dans le livre une représentation allégorique et labyrinthique de la méditation de l'écrivain. Le livre serait la demeure même de cette méditation. C'est ce qu'a fort bien montré Pierre Pachet : la recherche de K. serait la projection extériorisée et distanciée de l'activité intellectuelle de l'écrivain. K. est au stade premier de la recherche de la future méditation. *Le Château* est alors « le roman de la pensée » et c'est « l'infatigable pensée » qui « impose ses parcours, ses obsessions circulaires, les obstacles auxquels elle vient se heurter » (voir de Pierre Pachet, « L'existence en sommeil » dans le numéro d'*Ellipses, Analyses et réflexions sur Kafka* – Le Château, 1984, p. 87-93, en particulier ceci : « On ne doute pas, en lisant *Le Château,* que ce roman mystérieux ne renferme une parabole de l'activité littéraire [...], activité nocturne, éprise de vérité à travers l'appel lancé aux images les plus libres »). Cette méditation peut porter sur la genèse de l'œuvre, sur sa prolifération (le fil d'Ariane devenant labyrinthe dans *L'Emploi du temps*), sur la richesse de l'intertexte, de la littérature dans le texte littéraire.

(3. Une méditation qui est elle-même le labyrinthe)

Mais peut-être est-ce en définitive cette méditation elle-même qui est labyrinthique. La demeure apparaît comme l'esprit qui tente de se connaître, mimant sa recherche à travers la matérialité du récit et celle de l'écriture. Cette méditation abyssale est une méditation en miroir, un labyrinthe de miroirs (« Je suis étant » et me voyant », dit le M. Teste de Valéry ; « me voyant me voir et ainsi de suite »). Elle peut se confondre

avec un arpentage de la pensée, et aussi, comme l'a suggéré Blanchot, avec un arpentage de la littérature. Elle est ouverte sur des possibles : interprétations et exégèses.

(Conclusion partielle)

Nul besoin pour Astérion philosophe d'être dans un labyrinthe pour méditer ; sa méditation même est labyrinthe et, en tout cas, elle peut l'être pour l'écrivain, au point que parfois elle lui fait peur et lui donne le vertige.

III. MÉTAMORPHOSE DU MINOTAURE EN FIGURE ASTRALE

(Préambule)

Borges a joué avec une donnée érudite, comme il aime à le faire. Il a donné d'abord au Minotaure son autre nom d'Astérion (ou Astérios), qui est connu par la tradition grecque. Paolo Santarcangeli dans *Le Livre des labyrinthes* (1967 ; trad. fr., Galli-mard, 1974) fait observer que « la conception sidérale et lumineuse du redoutable homme-taureau revient fréquemment. C'est ainsi que, dans un dessin labyrinthique en forme de svastika (croix gammée), on peut voir représentée au centre une étoile ; dans les monnaies (tardives) de Cnossos, l'étoile revient aussi fréquemment » (p. 18, n° 2). Donnant à « La Demeure d'Astérion » l'aspect d'une énigme, Borges ne livre que dans la dernière ligne le nom du Minotaure. On peut se demander en quoi cette variante onomastique affecte la représentation de la relation entre l'écrivain et le labyrinthe et s'il est important que la petite phrase « Je méditais sur ma demeure » soit placée, non dans la bouche du Minotaure, mais dans celle du Minotaure nommé Astérion.

(1. Divinisation)

Le nom d'Astérion qui a parfois été donné au Minotaure est en fait un nom de Zeus, le Zeus-taureau qui a enlevé Europe et l'a transportée jusqu'en Crète, Zeus-Astérios. Il conduit donc, non vers le prisonnier du labyrinthe, mais vers le maître du monde. On peut alors reconsidérer la

relation de l'écrivain-Astérios et du labyrinthe. a) En tant que Zeus-Astérios il est une figure de séducteur – et le Minotaure lui-même, fruit de la séduction, renvoie au Taureau blanc séducteur de Pasiphaé. La séduction passe par la métamorphose (les masques que peut prendre l'écrivain, Borges-Homère, ou Butor-Burton), par le labyrinthe (le Dionysos de Nietzsche disant à Ariane : « Je suis ton labyrinthe »), par la stratégie amoureuse (sommaire dans *Le Château*, piteuse dans *L'Emploi du temps*), mais surtout par la séduction de l'écriture. Revel compte sur son Journal pour une dernière tentative sur Ann, Butor sur l'enveloppement de ses longues phrases et de sa poésie, Borges sur son érudition et sur sa virtuosité ; seul Kafka, là encore, fait figure singulière, puisque *Le Château* s'enfonce dans une écriture de plus en plus compacte (les très longs paragraphes) où le lecteur s'égare et où le livre se perd.

b) En tant que Dieu suprême, il est créateur, donc il peut se considérer comme le démiurge de l'œuvre. Kafka crée *Le Château* à partir du vide comme K., dans les premières lignes, crée le château lui-même (« *in die scheinbare Leere empor* »), ses assistants et son aventure. Borges croit peut-être pouvoir, comme Tzinacan, accéder aux arcanes de l'univers (« L'Écriture du Dieu », p. 151 : « Là résidaient les causes et les effets et il me suffisait de voir la Roue pour tout comprendre, sans fin. Ô joie de comprendre, plus grande que celle d'imaginer ou de sentir ! Je vis l'univers et je vis les desseins intimes de l'univers. Je vis les origines que raconte le Livre du Conseil »).

c) En tant que Dieu, l'écrivain aurait le pouvoir de s'élever au-dessus du labyrinthe – tel Jacques Revel qui, grâce au plan de Bleston, se voit de taupe devenu « oiseau migrateur prêt à fondre » et embrasse d'un seul regard toute l'étendue de la ville. Il peut s'élever aussi au-dessus du labyrinthe de l'œuvre.

(2. Dédalisation)

Mais l'homme-oiseau, dans les *Métamorphoses* d'Ovide, c'est Dedale, le constructeur mythique du Labyrinthe. Et, en effet, il est indispensable, pour discuter correctement la petite phrase d'Astérion, de passer du portrait de l'écrivain en Minotaure à un portrait de l'écrivain en Dédale.

a) Dédale est l'architecte du Labyrinthe comme l'écrivain est l'architecte de l'œuvre-labyrinthe, de l'« architexte » comme le dit Gérard Genette. Mais à l'inverse du Dieu, et contrairement aux trois écrivains considérés, il agit sur commande. En tout cas il est pour l'écrivain le modèle du virtuose qui met tout en œuvre pour cacher le secret (celui de la race – judéité de Kafka –, du sexe – chasteté de Revel –, de la vérité – qui ne peut être pour Borges que celle d'un « Chacun sa vérité »), pour égarer le lecteur par des « sentiers qui bifurquent » (structure de la variation, présente chez les trois auteurs, et en particulier des récits contradictoires chez Borges), pour l'éblouir par un jeu de miroirs (construction spéculaire et mise en abyme).

b) Dédale a été prisonnier de ses inventions mêmes. C'est la crainte qu'éprouve Jacques Revel quand il se dit, comme Arachné, pris dans les fils de la toile de son texte (14 août, p. 218 : « Je sens, tout autour de moi, les fils de la chaîne envahir la trame comme une marée ; bientôt mes mains seront prises dans cette toile, et moi, tout enfermé dans ce métier, je ne réussis pas à découvrir le levier à mouvoir qui changerait le point »). Kafka, pris dans le filet de son texte, ne parvient pas à l'achever. Borges ne cesse d'ajouter des nouvelles à son recueil (qui, en 1952, n'a plus la perfection de structure de la 1re éd.) et des post-scriptum ou des épilogues à ses nouvelles. c) Dédale a fait, avec son fils Icare, une tentative de sortie hors du labyrinthe (d'où la fin du *Portrait de l'artiste en jeune homme,* Stephen Dedalus, de James Joyce, 1916). Mais il la paie de la mort de son fils, ou de la chute de ce texte qui devait être fils de ses œuvres. « Je compris que mon œuvre se moquait de moi » (« *Senti que la obra se burlaba de mi* », écrit Borges en épilogue à « La Quête d'Averroès »). C'est le risque, bien senti par Sylvie Thore-Cailleteau, dans son livre sur *La Fiction du sens* (« Lecture croisée du *Château,* de *L'Aleph* et *de L'Emploi du temps,* éd. Interuniversitaires, 1995), d'une écriture du rien ou du presque rien.

(3. Solarisation)

L'Astérion de Borges attendait son rédempteur. Peut-être l'a-t-il trouve. En tout cas, Thésée, le tueur du monstre, l'a rendu à son éclat astral :

> « Le soleil du matin resplendissait sur l'épée de bronze, où il n'y avait déjà plus trace de sang. » (P. 91.)

Sans parler de la célébrité que lui a value le passage par l'écriture labyrinthique, et sans se croire rendu à l'« état primitif de fils du soleil » (Rimbaud, « Vagabonds »), l'écrivain peut, au sortir de l'œuvre, voir une nouvelle journée et un nouvel espace s'ouvrir devant lui ; Kafka, laissant *Le Château* inachevé, ne cesse pas d'écrire : *Joséphine la cantatrice ou le Peuple des souris*. *Un champion du jeûne, Le Terrier*. *Borges* met volontairement à la fin de son recueil *L'Aleph* la nouvelle « L'Aleph » dont le titre est, comme la lettre hébraïque, un signe de commencement, une nouvelle aurore (et d'ailleurs il a vu l'aube dans le petit objet qu'il nomme « aleph »). Et le retour de Jacques Revel par le train a pour parallèle le départ de Léon Delmont vers Rome dans l'œuvre suivante, *La Modification* : on passe du bureaucrate-écrivant au vendeur de machines à écrire que Michel Leiris a pu rapprocher de l'arpenteur de Kafka, moins parce qu'il écrit un livre que parce qu'il en prépare l'écriture.

(Conclusion partielle)

Cette préparation toujours recommencée est peut-être le véritable labyrinthe. La demeure de l'écrivain n'est pas tant son bureau que son œuvre toujours « *in progress* ».

CONCLUSION

(Résumé des possibles orientations)

Comme la plupart des formules de Borges, « Je méditais sur ma demeure » a quelque chose d'insolite et de paradoxal. On est amusé par cette présentation d'un Minotaure philosophe, et même penseur du cosmos, par cette méditation sur une demeure qui pourrait apparaître plutôt comme une non-demeure, puisqu'elle finit par s'étendre au cosmos tout entier. K. essentiellement sans demeure, Jacques Revel dans une demeure étrangère pourraient orienter vers une méditation sur l'exil.

(Orientation finale)

À dire vrai, il semble préférable de substituer à méditation *création* et à demeure cette seule véritable demeure que peut être pour l'écrivain le livre. S'il paraît difficile d'écrire un récit du labyrinthe sans passer par une écriture elle-même labyrinthique, c'est qu'il y a chez l'écrivain la prise de conscience de difficultés essentielles : celle d'une possible avancée de l'écriture, celle aussi d'un possible enfermement dans l'œuvre. L'interruption du *Château* illustre bien la première, la constitution de *L'Emploi du temps* en *Art de la fugue,* mais en art de la fugue achevé, malgré les lacunes constatées par Jacques Revel, illustre bien la seconde.

(Ouverture)

J.L. Borges, qui semble avoir fait coïncider en 1949 la première édition de son recueil *L'Aleph* avec le labyrinthe aux quatorze portes d'Astérion, n'a pas voulu s'en tenir à cette fin et rester enfermé dans la perfection de son livre. Il lui a fallu d'autres poussées du texte, d'autres rhizomes, d'autres segments. Le labyrinthe est alors labyrinthe vivant, synthèse comme dans l'œuvre de Luciano Berio (*Labo-rintus II*) du *labyrinthus* et du *labor-intus.*

---

1 Dans l'*Histoire de la Littérature allemande* publiée sous la dir. de F. Mossé. Aubier, 1959. p. 703.

2 Geneviève Bianquis. *Heine, l'homme et l'œuvre*, Boivin, 1948, p. 126.

3 Traduit par Aurélien Digeon sous le titre *Voyage sentimental à travers la France et l'Italie.* Aubier, coll. bilingue. 1934.

4 Dupaty, *Lettres sur l'Italie en 1785.* 3e éd., Desenne. 1796.

5 Traduit par J. Naujac. *Voyage en Italie,* Aubier. coll. bilingue, 1961. 2 volumes.

6 M. Misson. *Nouveau voyage d'Italie, avec un mémoire contenant des avis utiles à ceux qui voudront faire le même voyage.* La Haye. Henry Van Buldoren. 4e éd., 1702. 3 vol., t. I, p. 143-144.

7 Montesquieu. *Œuvres complètes,* éd. du Seuil, coll. « L'Intégrale », 1964, p. 216.

8 Joseph Addison, *Remarks on Several Parts of Italy.* Londres, Tenson, 1705. Le livre de Misson a été son guide ; il le suit parfois, mais il veut aussi combler ses lacunes.

9 Charles de Brosses. *Lettres familières d'Italie,* éd. établie par Yvonne Bézard. Paris. Firmin-Didot. 1931-1932. 2 vol. Les emprunts du président bourguignon à Misson ont été étudiés par R. Michea. « Le président de Brosses en Italie, les sources de son érudition et de son esprit ». *Revue de Littérature comparée.* 1934, p. 425-453.

10 Sur ce voyage, qui nous est connu par les lettres de Gray et de Walpole, on consultera l'article de F.C. Roe, « Le voyage de Gray et de Walpole en Italie ». *Revue de Litté rature comparée,* 1926.

11 Johann-Caspar Goethe a rédigé en italien un *Viaggio per l'Italia fatta nel anno 1740.*

12 Comte de Caylus, *Voyage d'Italie* (1714-1715), publié par Amilda A. Pons, Paris, 1914.

13 Première édition en 1751.

14 *Description historique et critique de l'Italie.* 1766. 6 vol.

15 Voyage d'un Français en Italie, fait dans les années 1765 et 1766, publié à Paris et à Venise en 1769.

16 Grimm, *Correspondance littéraire.* Paris, 1812-1818, t. VI, p. 293.

17 Première édition parue à Leipzig en 1770-1771. 3 vol.

18 Sade, *Voyage d'Italie, précédé des premières œuvres et suivi des opuscules sur le théâtre,* publiés pour la première fois sur les manuscrits autographes inédits par G. Lély et G. Daumas. Paris. Tchou. 1968.

19 *Viaje de Italia.* dans *Obras postumas* de D. Leanoro Fernandez de Moratin. Madrid, Rivade-neyra. 1867. 3 vol., t. I et II.

20 Aussi dans l'éd. Aubier déjà citée.

21 La critique a été faite par René Michea dans sa thèse. *Le « Voyage en Italie » de Goethe.* Aubier. 1945, p. 156.

22 Tobias Smollett. *Travels through France and Italy.* 1766. éd. T. Seccombe. Oxford University Press. 1907.

23 « *I have behaved very ill, said I within myself : but I have only just set ont my travels ; and shall learn better manners us I get along »,* éd. cit., p. 6. *« Die Wiedergeburt, die mich von innen hennis umarbeitet, wirkt immer fort* [...]. *Je mehr ich mich selbst verleugnen muss, desto mehr frein es mich »,* éd. cit. I, p. 300.

24 Voir l'analyse de R. Michea, *op. cit.*, p. 90-100.

25 Sur Sterne voyageur sentimental on consultera H. Fluchère. *Laurence Sterne, de l'homme à l'œuvre,* Paris. Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées ». 1961, p. 157-164.

26 *Œuvres complètes de Diderot,* éd. Assézat. 1876, t. XIII, p. 12-14.

27 *Op. cit.*, I, p. 161-162.

28 Ce dominicain rochelais est lui-même l'auteur d'un *Voyage en Espagne et en Italie* (1730. 8 vol.) plein d'esprit.

29 Collectionneur et critique d'art anglais. Jonathan Richardson a laissé de nombreux ouvrages. traduits en français sous le titre général *Traité de la peinture et de la sculpture.* Amsterdam. 1728 : la citation est extraite du t. III, p. 684.

30 Voir l'étude sur Goethe et la Sicile dans la thèse d'État d'Hélène Tuzet. *La Sicile au XVIII*^{e} *siècle vue par les voyageurs étrangers*. Strasbourg. Heitz. 1955, p. 148-169.

EN GUISE DE POSTFACE

UN PAS EN AVANT

Le mot « don » a deux sens principaux en français : il est ce que je donne (et la tâche d'un professeur est bien de donner – et tout d'abord de donner son enseignement) ; il est ce dont mon élève peut être doué (et peut-être, alors, n'at-il pas besoin de mon enseignement). Je doute, à dire vrai, que le sens de la dissertation soit inné. Je ne voudrais pas, non plus, qu'en le communiquant à autrui on lui fasse le don de la mauvaise fée, qu'on la nomme avec Apollinaire Noubosse ou Carabosse. On se rappelle le petit poème en prose de Baudelaire, « Les Dons des fées » :

> « Les Dons, les Facultés, les bons Hasards, les Circonstances invincibles, étaient accumulés à côté du tribunal, comme les prix sur l'estrade, dans une distribution de prix. Ce qu'il y avait ici de particulier, c'est que les Dons n'étaient pas la récompense d'un effort, mais tout au contraire une grâce accordée à celui qui n'avait pas encore vécu, une grâce pouvant déterminer sa destinée et devenir aussi bien la source de son malheur que de son bonheur. »

Le bonheur survient quand l'apprentissage de la dissertation a un effet libérateur, quand la pensée disciplinée trouve plus aisément à se formuler, quand celui qui écrit a le sentiment intime qu'il va quelque part. Le malheur rôde quand on se sent au contraire enfermé dans un carcan, quand la contrainte paralyse l'invention personnelle et tourne à la roue, ou à la routine. Julien Gracq, dès le début de ce beau livre dont je suis parti, *En lisant, en écrivant,* a cru devoir nous mettre en garde contre « le don d'un *prêt-à-porter* impeccable » (il pense aux cinq actes de la tragédie classique, je songe aux trois parties de la dissertation traditionnelle) ou encore contre le « gaufrier ».

L'un des risques de l'exercice est bien là, que la dissertation soit ou non de littérature générale ou de littérature comparée. Il est peut-être plus grand

encore dans ce dernier cas, si l'on veut bien considérer que le champ comparatiste, si vaste, si divers, si stimulant, se prête moins qu'un autre à se laisser enfermer dans d'étroites limites. Jamais il n'est plus menaçant que dans le cas de la comparaison à deux termes, apparemment le plus simple, qui peut tourner au parallèle rhétorique.

Il faut être conscient de ce danger, et il faut tout faire pour l'éviter. L'étude comparée de Baudelaire et de Thomas de Quincey, par exemple, à travers « Un mangeur d'opium », dans *Les Paradis artificiels,* ou à la lumière d'un des plus beaux poèmes des *Fleurs du mal*, « Le Poison », peut bien passer par les trois parties attendues : 1. Le remède du corps (l'usage médical de l'opium) – un remède qui peut se retourner et devenir la cause même du mal ; 2. Le remède de l'âme (déjà, dans les *Scènes de la vie de bohème,* 1851, d'Henry Murger, Jacques, pour chasser ses idées de suicide, versait quelques gouttes de laudanum dans sa pipe, jusqu'à ce que la vapeur enchanteresse lui cachât le pistolet suspendu au mur), mais Baudelaire, comme de Quincey, découvre que « [ce] sont de mauvaises ressources contre le chagrin » (lettre de 1847) ; 3. Le secours de l'artiste : on peut en attendre « la note éternelle, le style éternel et cosmopolite. Chateaubriand. Alphonse Rabbe. Poe » *(Fusées)*. Mais la « littérature de la puissance » dont a rêvé de Quincey pourrait bien n'être qu'un leurre et, dans le petit poème en prose intitulé « La Chambre double », l'effet de l'opium est passager, le pouvoir de création disparaît. Les *Confessions of an English opium-eater* en portent d'ailleurs la trace, et Baudelaire le reconnaît : c'est une œuvre à refaire, à recomposer, où il faut élaguer. D'où cet étrange résumé, « Un mangeur d'opium », dont l'origine, généralement mal comprise, est à chercher dans cette lettre adressée par Baudelaire à l'éditeur Poulet-Malassis le 16 février 1860 :

> « De Quincey est un auteur affreusement conversationniste et digressionniste, et ce n'était pas une petite affaire que de donner à ce résumé une forme dramatique et d'y introduire l'ordre. »

Les trois parties, on l'aura compris, ne sont pas un carcan. Elles permettent de mieux jalonner un itinéraire vécu à travers la lecture et en littérature, et de mieux voir se lever dans l'esprit de Baudelaire une sorte de méfiance, une sorte de terreur, non plus de malade ou de spleenétique, mais

d'artiste, à l'égard de l'opium. « Mangeur d'opium » devient dans sa bouche et sous sa plume l'injure adressée à tout écrivain impuissant, en commençant par lui-même.

Les trois parties, je l'ai dit, ne sont pas une règle absolue. Il conviendra de s'en libérer quand, le temps de l'apprentissage de la dissertation passé, on travaillera à un mémoire ou à une thèse. L'erreur de beaucoup de candidats à la maîtrise ou au doctorat est de croire qu'il faut de nouveau se couler dans la forme dissertatoire. Or le livre, vers lequel doivent tendre ces travaux de plus en plus ambitieux, appelle la composition plus souple par chapitres plus nombreux. De même l'article, auquel prépare sans aucun doute la pratique de la dissertation, gagne à une démarche plus libre, à un mode de progression moins mécanique.

Comme il faut, un jour, savoir aller au-delà d'un plan trop strict, il est nécessaire de sentir que la formulation de problèmes, ou de problématiques, n'est pas absolument conforme au génie de la littérature. Bien avant la distinction philosophique de Gabriel Marcel entre « problème » et « mystère », Mallarmé a sensibilisé le lecteur au « Mystère dans les lettres ». C'est le titre d'un texte publié en 1er septembre 1896 dans *La Revue blanche*, et on y lit ceci :

> « Quant à une entreprise, qui ne compte pas littérairement –
>
> La leur –
>
> D'exhiber les choses à un imperturbable premier plan, en camelots, activés par la pression de l'instant, d'accord – écrire, dans le cas, pourquoi, indûment, sauf pour étaler la banalité : plutôt que tendre le nuage, précieux, flottant sur l'intime gouffre de chaque pensée, vu que vulgaire l'est ce à quoi on décerne, pas plus, un caractère immédiat. »

Mallarmé dénonce les partisans du succès immédiat, ceux qui confondent *œuvre* et *produit de consommation* (on connaît les pages de Malraux contre ce type de produit), l'imposture de la *banalité* érigée en littérature, la vulgarité de l'immédiat. Mais de l'art littéraire ou, comme on dit souvent aujourd'hui d'après Roman Jakobson, la « littérarité », il propose une approche hardiment métaphorique : « tendre le nuage, précieux, flottant sur l'intime gouffre de chaque pensée ». Cela suppose le mystère le plus

profond (c'est la « profondeur », au sens de Jean-Pierre Richard dans *Poésie et profondeur*), le mystère ajouté par le langage (« tendre le nuage, précieux, flottant, sur... »), le mystère de la création littéraire, c'est-à-dire de l'obscur sur de l'obscur.

On reproche trop aisément à Mallarmé le mystère fabriqué, l'hermétisme artificiel. Or si son écriture est complexe, torturée, et aussi bien en prose qu'en vers, c'est qu'elle ne peut pas être autrement. Elle est à la fois l'instrument d'approche, le voile et le lieu d'un mystère, du mystère dans les lettres. Le voile, et non le viol, qui serait la faute suprême.

Au problème – tel qu'invite à le poser la dissertation – conviennent l'expression sobre, la conduite rigoureusement logique et rationnelle du discours. Il est d'usage de les conseiller, et c'est sans nul doute une prudence. Mais la réflexion sur la littérature s'appauvrirait par trop de prudence. On a pu remarquer que, du mystère dans les lettres, Mallarmé ne se contente pas de donner une définition sèche en termes conceptuels. Il propose une approche plus métaphorique, plus poétique : « envol tacite d'abstraction », « chute de sons nus ». Plus loin, dans le même texte, il parle de l'« ébat » de la langue, de la « facette » des mots. Ou encore, et cette fois avec un effet de surcharge métaphorique :

> « L'air ou chant sous le texte, conduisant la divination d'ici là, y applique son motif en fleuron et cul-de-lampe invisibles. »

La gageure, dans la dissertation, serait de rendre compte en termes purement rationnels de quelque chose qui, bien souvent, échappe à la raison. La dissertation est une argumentation à partir d'un problème littéraire. Il faut apprendre aussi à la sauver d'une certaine sécheresse, et cela, sans doute, appelle un pas en avant qui sera plus aisément accompli plus tard. La trinité de saint Thomas d'Aquin reprise par Joyce, ou par Stephen Dedalus, « *integritas, consonantia, claritas »* (rigueur, harmonie et éclat), ne suffit peut-être pas à épuiser la beauté *(pulchritudo)* du texte littéraire. Il y faut aussi ce sens du mystère dans les lettres, et ce que Mallarmé appelle encore « une splendeur définitive simple ».

Julien Gracq a raconté comment son professeur de français en première, M. Legras, lui avait appris à écrire tout en lui apprenant à lire les textes, et en particulier le chapitre des *Caractères* de La Bruyère, « Des biens de

fortune ». Il reste à expliquer pourquoi, dans le titre de son livre, il a souligné, non pas *en lisant,* mais *en écrivant*. C'est que « le commentaire sur l'art d'écrire est mêlé de naissance, inextricablement, à l'écriture ». C'est que l'écriture sera toujours supérieure à la lecture. C'est que réfléchir sur la littérature devient une source d'enrichissement si cette réflexion incite à écrire, et à écrire de plus en plus personnellement. La dissertation, à cet égard, ne peut être qu'une étape appelant un pas un avant. Mais on est en droit d'espérer, surtout si elle est nourrie d'une vraie culture comparatiste, qu'elle favorisera ce pas.

COMPLÉMENT BIBLIOGRAPHIQUE

LES MANUELS DE LITTÉRATURE GÉNÉRALE ET COMPARÉE EN FRANCE

Pour mémoire

– Paul Van Tieghem, *La Littérature comparée,* Armand Colin, 1931.
– Marius-François Guyard, *La Littérature comparée*, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1951.
– Claude Pichois et André-Michel Rousseau, *La Littérature comparée,* Armand Colin, 1967.
– Simon Jeune, *Littérature générale et littérature comparée. Essai d'orientation,* Minard, Lettres modernes, coll. « Situations », n° 17, 1968.

En usage actuellement

– Pierre Brunel, Claude Pichois et André-Michel Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?,* Armand Colin, 1983 (ouvrage traduit en plusieurs langues).
– Pierre Brunel, Yves Chevrel *et al., Précis de littérature comparée,* Presses universitaires de France, 1989 (ouvrage traduit en plusieurs langues).
– Yves Chevrel, *La littérature comparée,* Presses universitaires de France, 1989, coll. « Que sais-je ? » (ouvrage traduit en plusieurs langues).
– Francis Claudon et Karen Haddad-Wotling, *Précis de littérature comparée. Théories et méthodes de l'approche comparatiste*, Fernand Nathan, 1992.
– Daniel-Henri Pageaux, *La Littérature générale et comparée.* Armand Colin, coll. « Cursus », 1994.

À paraître

– Didier Souiller, Vladimir Troubetzkoy *et al., Manuel de littérature comparée,* Presses universitaires, coll. « Premier cycle », 1997.

INDEX THÉMATIQUE

Les numéros de page apparaissant dans les index correspondent à ceux de l'édition papier.

– ABYME (mise en), voir SPÉCULAIRE.
– ALLÉGORIE, 40, 50, 152, 174, 204, 207, 208, 211-212.
– AMBIGUÏTÉ. 17-19, 40, 120, 153, 154, 200.
– AMOUR-PASSION (représentation de l'), 155-162.
– ANALOGIE, 209.
– APPRENTISSAGE, voir *BILDUNGS-ROMAN.*
– ARCHITEXTE, 213.
– AUTOBIOGRAPHIE. 42-44, 45-48.
– AUTRE/MÊME, 41, 51, 56.
– AVANT-GARDE, 199.

– BAROQUE, 16, 101-110.
– *BILDUNGSROMAN,* 26. 42, 173-181.
– BYRONISME, 18.

– CLASSICISME, 16. 169
– COMÉDIE, 61-69. 88-101, 111. 129-138.
– COMÉDIE LARMOYANTE, 132, 133, 137.
– *COMMEDIA DELL'ARTE,* 129-138.
– CRÉATION, 195, 209, 214. 218.

– CRITIQUE. 48.
– CULTURE et INTERTEXTUALITÉ. 194-196, 212.

– DÉCADENCE, 163-172.
– DESCRIPTION/NARRATION, 69-71.
– DIACHRONIE, 119, 120, 122, 149.
– DON JUAN, 65-69, 195.
– DOUBLE, 48-49, 51-52, 56-57, 153, 166, 192, 193.
– DRAME, 120, 124, 155-162.
– DRAME BOURGEOIS, 137.

– ÉCRIRE, ÉCRITURE, 9-15, 19, 48, 70, 140, 170. 181, 183. 188. 199, 210, 214.
– ÉCRIVAIN, 71-76.
– ÉDUCATION, voir *BILDUNGS-ROMAN*.
– ÉGOTISME, 46.
– ÉLECTRE, 26.
– EMPRUNTS, 142-143.
– ENGAGÉE (littérature), 23-24.
– ÉNONCIATION, 147.
– ÉPOPÉE, 77-88, 119, 124, 129, 174.

– FIGURES, 50.
– FORMES, 78, 101-110. 130-132.
– FOLIE, 98, 147-155.
– FRAGMENTATION, 19, 42, 44, 54.

– GÉNÉRAL/PARTICULIER, 162-172, 198-199.

– HÉROS, 118-129.
– HUMOUR, 199.

– INFLUENCE, 15, 145.
– INNOCENCE, 28-29.
– INCONSCIENT, 152.
– IRONIE, 199.

– JALOUSIE (représentation ou écriture de la), 51-52, 91, 135, 149, 181-189.
– JEU, 189-197.

– LABYRINTHE (imaginaire du), 20, 49-50, 177, 207-215.
– LANGAGE, 137.
– LECTEUR, LECTURE, 27, 48-49, 50-51, 54-56, 57, 153, 196.
– LITTÉRATURE, 9-15, 217-220.

– MÉTAPHORE, 73, 76, 105, 133, 185, 186, 188, 206, 207.
– MISANTHROPE, 88-101.
– MOYEN ÂGE, 32-33.
– MYTHE, 70, 119, 124, 166. 207-215.

– NARRATEUR/NARRATAIRE, 52, 151, 154.
– NATURALISME, 34-35, 165, 182, 184, 185.

– NORMAL/PATHOLOGIQUE, 181-189.
– NOUVELLE, 181, 183, 185, 186, 210.

– OBLIQUITÉ, 151.

– PARADOXE, 26, 43, 47, 48, 94, 120, 133, 140, 168, 190, 207, 214.
– PICARESQUE, 173-174.
– POÉSIE, 197-206.
– POINT D'APPUI, 193, 194.
– POINT DE VUE, 187, 207.
– PRÉROMANTISME, 36-38.
– PROBLÈME/MYSTÈRE, 15-21, 47, 217-220.

– RÉALISME, 148-151, 166.
– RÉALITÉ/IDÉE, 71-76, 114-117, 167, 169, 172, 198.
– RÉCIT, 21, 180-197.
– RENAISSANCE, 32-33.
– ROMAN/ROMANESQUE, 41, 166, 173-181, 181-189, 189-197.
– ROMAN DU POÈTE, 18-19, 20, 24-27, 30, 38-44, 45-49, 50, 52, 53, 54-56, 57.
– ROMANTISME, 146-155, 199.

– SATIRE, 152.
– SCIENCE, 20.
– SOTIE, 191.
– SPÉCULAIRE, 171, 189-197, 199, 211, 212, 213.
– STYLE, 11, 59, 131, 144-145, 168.

– SYMBOLISME, 192.
– SYMPATHIE (critique de), 34-35.

– THÉÂTRE DU MONDE, 110-117.
– TRADUCTION, 21-22, 58-59, 195, 197, 199.
– TRAGÉDIE, 26, 118-129, 155-162.
– UTOPIE, 201.

– VENISE (représentation de), 17.
– VÉRITÉ, 20, 76, 131.
– VILLE (représentation de la), 15, 69-71.
– VOYAGE EN ITALIE, 17, 138-145.

– *WORK IN PROGRESS,* 53, 55-56, 106, 198, 213, 214, 215.